جماليات الرفض

في

مسرح أمريكا اللاتينية

د. طلعت شاهين

سنابل
للنشر والتوزيع



جماليات الرفض
في
مسرح أمريكا اللاتينية



سنابل للنشر والتوزيع

الإشراف العام:
د. طلعت شاهين

مدير التحرير:
علـــي حامـــد

المراسلات:
ص.ب: 22
الحي المتميز – مدينة 6 أكتوبر
جمهورية مصر العربية

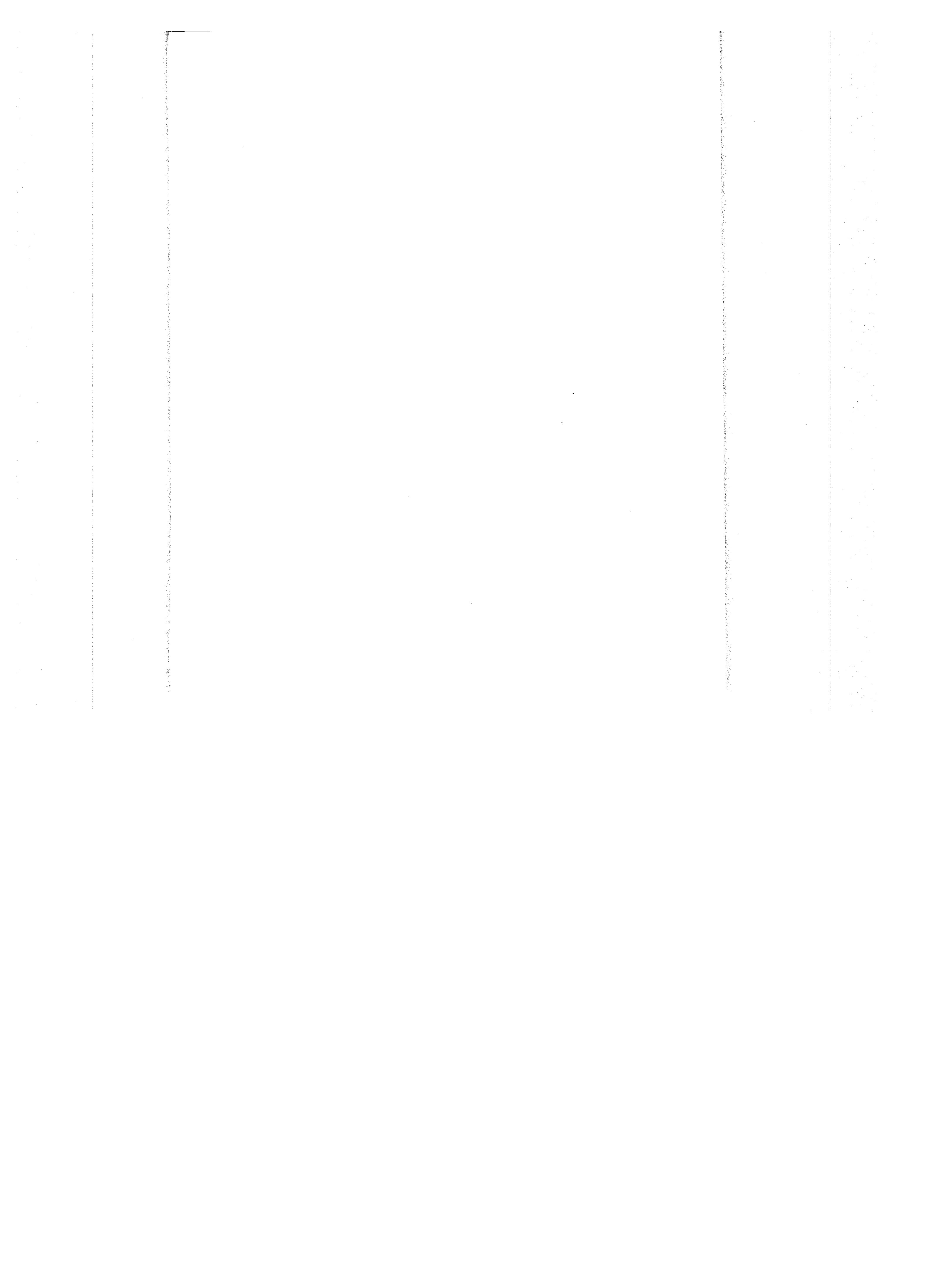
Tel.: (+202)8354069
Mob.:0122250787
E-mail:
darsanabil@maktoob.com

الكتاب: جماليات الرفض في مسرح أمريكا اللاتينية
المؤلف: د. طلعت شاهين
الطبعة الثانيـة: سبتمبر 2003
رقم الإيـــداع: ١٥١٥٧ / ٢٠٠٣
الترقيم الدولي: 977-5634-06-5

المـوزع
دار العلوم
للنشر والتوزيع
تليفاكس: ٥٧٦١٤٠٠

"لم أؤمن يوماً بوجود حقيقة واحدة مفردة، لا حقيقتي أنا ولا حقائق الآخرين، وإنني أعتقد أن كل المدارس والنظريات يمكن أن تكون مجدية في مكان ما وزمان بعينه. لكنني اكتشفت أيضاً أن الإنسان لا يمكن أن يعيش دون توحُّدٍ حارٍ ومُطلق بوجهة من وجهات النظر."

بيتر بروك
في كتاب: "النقطة المتحولة"
ترجمة: فاروق عبد القادر



مدخل

رغم أنه يمكن الحديث بشكل عام عن ثقافة أمريكية لاتينية، تلك التي نشأت وتطورت في الدول الناطقة باللغة الإسبانية، أو ما يحلو للبعض أن يسميها "أمريكا الإسبانية" أو "الإسبانوأمريكية"، أو حتى "أمريكا الجنوبية"؛ إلا أنه لا يمكن الحديث عن تلك الثقافة كما لو كانت كتلة واحدة، لأنه لا يمكن إغفال وجود تعدد إقليمي داخل هذه الثقافة، نظراً إلى اتساع مساحتها الجغرافية بشكل كبير.

أبناؤها أنفسهم يقسمونها إلى منطقتين: وسط أمريكا والكاريبي، وجنوب أمريكا، ولا يعتبرون الولايات المتحدة تمثل جزءاً من هذا العالم، فهي بالنسبة لهم تمثل شمال أمريكا، وأيضاً لا يستبعدونها فقط باعتبارها ناطقة بلغة مختلفة لأن غالبية سكانها يتحدثون الإنجليزية، فيما تُعتبر اللغة الإسبانية لغة أقلية هناك، بل باعتبارها العدو اللدود الذي محا من على الأرض القبائل الهندية الأصيلة الموازية لأجدادهم هناك، ثم قامت شركاتها- بدعم من سياسييها- بسرقة ونهب ثرواتهم طوال قرون، وإن كان الأمر مختلفاً عن نظرتهم إلى البرازيل التي تتحدث اللغة البرتغالية لأنهم يرون في جذورها وحدة، سواء على مستوى الأصول العرقية التي تُشكِّل شعوبها، أو على مستوى اللغة، لأن كل من اللغتين (القشتالية والبرتغالية) تنتميان إلى شبه الجزيرة الإيبيرية، وداخل هذا التقسيم أيضاً هناك أجزاء، ولكل جزء من مناطق تلك القارة الشاسعة تفرده، الذي تتميز به في إطار ثقافة تجمعها معاً لغة واحدة، وهي اللغة "الإسبانية"، أو اللغة "القشتالية"[1]، مما يجعل من تلك الثقافة وحدة واحدة،

وفي الوقت نفسه عوالم متفردة، وفي أحيان كثيرة تكون متناقضة [2].

تكمن عناصر الوحدة في هذه الثقافة بشكل أساسي، في كونها لمنطقة من المكسيك في الشمال من أمريكا الوسطى وحتى أقصى نقطة في التشيلي جنوب القارة الأمريكية اللاتينية، بما فيها منطقة الكاريبي، التي تبدو فيها مظاهر الاختلاف أكثر حدة من مظاهر التطابق، تشترك جميعها في تاريخ حضاري واحد، خاصة منذ بدء عهد الاستعمار قبل خمسة قرون، أي بعد وصول كولومبوس وبداية ما يُسمى بعصر الاكتشاف، الذي فتح الطريق أمام الغزو الاستعماري الإسباني، ومن بعده الإنجليزي والفرنسي والبرتغالي الذين جاءوا سعياً وراء النهب الاستعماري الأوروبي الذي كان سمة عامة في القرون الوسطى، ليجمعوا كل هذه المنطقة تحت سيطرة أوروبية لفترة اقتربت من ثلاثمائة سنة، وتركت آثاراً لا تُمحى.

مساوئ الاستعمار الإسباني كانت كثيرة، بل لا تُعد ولا تحصى، وبشكل خاص من الناحية الحضارية: فمن القضاء المبرم على قبائل وأعراق انتهت إلى الانقراض بسبب العنف الذي مارسه جنود الإمبراطورية الإسبانية من منطلق "السمو" أو بسبب القمع الذي كانوا يواجهون به الثورات الهندية، إلى محو تاريخ القارة بسبب التكالب على الألواح الذهبية التي كان الجنود ينهبونها من معابد تمثل حضارات المايا والأزتيك وغيرها في المكسيك والبيرو، دون أن يتريثوا ليعرفوا كُنه ما هو مكتوب في تلك الألواح، فضاع تاريخ تلك المنطقة نهائياً بتحويل ذلك التاريخ إلى كتل ذهبية تُموِّل حروب ملوكهم الدينية في أوروبا.

وربما كان فضل الاستعمار الإسباني الوحيد على تلك المنطقة، هو الاتحاد الذي خلقه بفضل اللغة الواحدة التي فرضها على الجميع [3]، إضافة إلى المذهب الكاثوليكي الذي فرضته الكنيسة المسيحية الإسبانية، وطبقت خلاله البشاعة نفسها التي صاحبت إنشاء "محاكم التفتيش" في إسبانيا لمطاردة بقايا الموريسكيين واليهود، الذين بقوا سراً في إسبانيا بعد عملية الطرد الأولى التي مارسها ضدهم الملوك الكاثوليك بعد سقوط غرناطة، ثم انتهزوا الفرصة للهروب من الاضطهاد الكاثوليكي إلى العالم الجديد، وتؤكد هذا وثائق تاريخية تقول إن أكثر من 39 ٪ من المهاجرين الإسبان إلى العالم الجديد في الفترة من 1493م إلى 1519 كانوا من ذوي أصول أندلسية [4]. ثم كان بعضهم مع سكان البلاد الأصليين (الهنود الحمر) في أمريكا اللاتينية، وقود تلك المحاكم التي انتقلت إلى العالم الجديد بعد الاكتشاف.

جاءت بعد ذلك تجارة العبيد التي بدأت في القرن السابع عشر، وظلت رائجة حتى أوائل القرن العشرين، وجلبت الزنوج الأفارقة بعد اختطافهم من بلادهم وبيعهم للأوروبيين، لتلبية حاجة هؤلاء من العمال للعمل في أراضي البلاد الجديدة، وبشكل خاص في مزارع بعض المنتجات التي تحتاج إلى كثافة عمالية كالقطن وقصب السكر، وقد انتشرت في تلك الأراضي بعد أن سيطروا عليها وطردوا سكانها منها. وتَركّز هؤلاء الزنوج الأفارقة بشكل مكثف في منطقة الكاريبي، بسبب تَركُّز مراكز بيع العبيد في تلك المنطقة، وهروب الكثير منهم من التجار، ولجوئهم إلى المناطق القريبة من هذه الأسواق، فكان هذا العنصر الوافد الجديد، أحد العناصر التي شاركت في مد هذه الثقافة بجذور

أفريقية وافدة، وصنع تفردها عن ثقافة المستعمر الأبيض. وكانت هناك أسباب أخرى ساعدت على تحديد ثقافة تلك المنطقة بشكلها الحالي، منها اختلاط الفنون الزنجية أيضاً بفنون السكان الأصليين الذين يطلقون عليهم اسم "الهنود الحمر"، الذين لم يكونوا موزعين بشكل يغطي مناطق القارة الشاسعة، بل كانت تجمعاتهم تتركز في مناطق محددة، أنتجت حضارات محددة[5]. ولم يكونوا على مستوى ثقافي وحضاري واحد، لذلك كانت عناصر ثقافتهم غير المتكاملة سبباً في ضعف موقفهم في مواجهة الثقافة البيضاء الوافدة من أوروبا، والثقافة الزنجية الأفريقية، إضافة إلى أن تلك الحضارات الهندية التي كانت قائمة قبل "الاكتشاف"، كانت تعيش لحظات انحطاطها وضعفها، مما ساعد على تمكن العناصر الثقافية الوافدة من التداخل مع العناصر القائمة هناك، لتنتج في النهاية مجموعة من الثقافات المتفردة، التي تجمعها ثقافة واحدة بفضل وحدة اللغة.

ثم جاءت الكنيسة الكاثوليكية لتدفع بالهنود الحمر بأجناسهم المتعددة، والزنوج، إلى حظيرتها، بالقوة المسلحة ومحاكم التفتيش، فتسبب دخول هؤلاء في هذه الديانة إلى زيادة انصهارهم تحت سقف آخر غير سقف اللغة، وهو سقف الدين، لكن بقايا الأديان الوثنية القديمة ظلت باقية، بل واختلطت مع الكاثوليكية المفروضة بالقوة لتخلق ديناً هجيناً، والأمر كذلك بالنسبة للثقافة، فقد نشأت فنون هجينة ومولدة، منها فنون مسرحية ذات صفات فلاحية [6]، ويتصف هذا المسرح الفلاحي بالمزج بين الأشكال المسرحية الكلاسيكية الإسبانية المنتمية إلى العصور الوسطى والتي انتقلت إلى هناك مع المستعمر،

وكذلك الأشكال الموسيقية والطقوسية والمسرحية للسكان الأصليين من الهنود، إضافة إلى فنون الزنوج الأفارقة المجلوبين.

مسرح العالم الجديد

منذ بداية الغـزو الإسـباني، انتـقل المسرح مـع ما انتـقل من مظاهر الحـيـاة الأخرى إلى البـلاد المفتوحـة في أمريكا اللاتينيـة، وكان المسرح في تلك الفـترة يعمل في عدة أطر مـختلفة، منها إطار الترفيـه عن الحكام الجدد في تلك البلاد، الذين حاولوا التشـبه بحكامهم في إسبانيـا، وأيضاً بهدف دعائي سيـاسي، فقد كان صنع مـثل تلك الرفاهـية يهدف إلى زيادة الـرهبة في نفوس سـكان البلاد الأصليين، ثم الترفـيه عن جنودهم، كمـا استخدمت الكـنيسة المسرح كـوسيلة دعـائية فـعالة لنشـر سيطـرتها على سكان البـلاد الأصليين، ولتـوصيل تعـاليم المسيحية عبـر أعمال مسرحية بسيطة، خاصة أيام الاحتـفالات الدينية الرسمية، أو تعميد القديسين لنشر ثقافتهم بين سكان البلاد الأصليين.

وشارك المسرح، بعض الأحيان، في إحياء بعض الاحتفالات المدنية كذلك، كتتـويج ملك جديد في إسبـانيا، أو تعيين والي جديد على تلك البـلاد نائباً عن الملك، أو وصـول الوالي أو سفـره[7]، فكان المســرح هو النهـاية لأي احـتفـال اجتماعي، حيث يقضي الجميع المساء في الرقص والفكاهة قبل تقديم المسرحية الرئيسية في الاحـتفال، وعادة ما تكون كوميديـا، فكانت ليلة المسرح عبارة عن احتفال حقيقي يتضمن جميع أنواع الفرجة [8]؛ أي أن هذا المسرح كان مسرحاً

متكاملاً للترفيه عن الطبقة المُسْتَعمِرة، ولإقامة الاحتفال بالمناسبات، كما كان بالنسبة للسكان الأصليين مسرحاً للتعليم الديني التابع للإدارة والكنيسة، أكثر منه مسرحاً فنياً حقيقياً.

لكن التوجه نحو السكان الأصليين في محاولة لتطويعهم للكاثوليكية التي تُمثِّل عقيدة الكنيسة الإسبانية المسيطرة حتى على الملوك، تَطلَّب أن يكون هناك مسرح بلغة هؤلاء السكان الذين لا يجيدون اللغة الرسمية للمُستَعْمِر، فقام الرهبان والراهبات بإعداد أعمال مسرحية صغيرة تتحدث عن القديسين الكاثوليك وحياتهم وأعمالهم، وتبسط لهم أساسيات الدين المسيحي الوافد ليحل محل العقائد الوثنية القديمة، وكانت هذه الأعمال تتضمن أغاني ورقصات طقسية ودنيوية، إضافة إلى أغانٍ بسيطة يمكن بعدها تقديم نوع من الحوار الذي يتضمن الأفكار المُراد توصيلها، وبهذه الطريقة أمكن التوصل إلى تقديم مسرحيات كاملة ومكتملة، تتضمن الحدث والحوار والديكور والموسيقى، مستخدمة دائماً عناصر من بيئة الهنود سكان البلاد الأصليين: اللغة والعادات والتقاليد، والأشكال الشعرية الغنائية، وكل ما له علاقة من فنون تلك البلاد التي يمكن استخدامها في المسرح. وبعض هذه الأعمال المسرحية كانت تُقدم باللغتين معاً: اللغة الإسبانية واللغة المحلية، أي مزدوجة اللغة، خاصة إذا كان الحوار بين شخصية ناطقة بالإسبانية وأخرى من السكان الأصليين، حيث يدور الحوار بلغة من شخصية ويكون الرد بلغة أخرى من الشخصية المقابلة(9).

وثابت أن أول الاحتفالات في العالم الجديد التي تضمنت مسرحاً كانت في

المكسيك عام 1529م، وشارك فيها العديد من ممثلي الشعب. وكان الراهب "خوان دي ريباس juan de Rivas" من أوائل الرهبان الفرنسيسكان العشرة الذين وصلوا إلى العالم الجديد، وأول من فكروا في استخدام المسرح كأداة لتوصيل الأفكار الدينية، وكان يقدم في هذه الاحتفالات أعمالاً عن حياة القديسين كنوع من إنعاش الذاكرة للجنود الغزاة، وفتح عيون السكان الأصليين على الدين الجديد ومزاياه ليعتنقوه.

لكن أكثر النصوص التي لا تزال محفوظة من تلك الفترة، وأمكن العثور عليها، كانت مكتوبة بلغة السكان الأصليين، وتحمل تأثيرات واضحة من المسرح الإسباني، أو ناتجة عن الصدام الذي حدث بين اللغة الأصلية واللغة الوافدة، ولكن زمن هذه النصوص من المستحيل تحديده بالضبط [10]. والثابت أيضاً أن النصوص المحلية كانت تتناول موضوعات عامة حيث نشر متحف "كوثكو Cuzco"، في العام 1837، نصاً مكتوباً بلغة "الكيتشوا Quechua" التي كانت ولا تزال اللغة السائدة في مناطق شاسعة بجبال الأنديز (البيرو)، وهو نص ملحمي يتحدث عن الحب الذي جمع البطل الأسطوري "أولانتاي Ollantay" وابنة ملك الإنكا "كويلور Qoyllur".[11]

بشكل عام، كانت الأعمال المسرحية التي يتم تقديمها في هذا الإطار قصيرة، إلا أنه أحياناً كانت بعض العروض كبيرة الحجم، ويؤدي فيها عدد كبير من الممثلين أدواراً مختلفة، كما حدث في مسرحية بعنوان "غزو أو تدمير أورشليم"، التي تم تقديمها في "لا سكالا La Escala" عام 1539، في الهواء الطلق، وكان ديكورها طبيعيا للغاية، حيث أقيمت إلى جوار سور ضخم

وخمسة أبراج، وشارك فيها جـيش يمثل المسلمين وآخر يمثل المسيحيين، وشارك فيها جنود من بيرو والمكسيك وكوبا وسانت دومينجو [12]، وينتمي هذا الشكل إلى الاحتفالات الدينيـة حول الصراع المسيحي من خلال الحـروب الصليبية مع المسلمين.

لكن المسرح في تلك المناطق تطور فيما بعد لتدخل فيه الفرق المحترفة، التي كانت تبـتعد عن المسـرحيات الدينية التـي تركتها للكنـائس والكهنة والرهبان، واعتـمدت على جذب الجـمهور العـريض بتقديم المسـرحيات السـاخرة، التي اتهمها البـعض بأنها مسرحيات علمانيـة معادية للدين والدولة، ووصل غضب الكنيـسة والدولة من هذه الفـرق المسرحـية المحـترفـة إلى حد أن أصـدر الملك "فيليبي الثاني Felipe II" في العام 1598، قراراً بمنع هذه الفرق المسرحية من العمل في البـلاد الخاضعة للإمـبراطورية الإسبـانية الشاسعـة، إلا أن هذا القرار لحسن الحظ لم يتم تطبـيقه في القـارة الجديدة، نظراً للحاجـة الملحة التي أبداها سكان العالم الجديد لمثل هذا المسرح [13].

المسرح التعليمي

المسرح الآخـر الذي انتشـر في العالم الجـديد، وشارك في إيجـاد هذا الفن هناك مبكراً، هو المسرح المدرسي أو التعـليمي الذي بدأ في الانتشار مع بدايات العام 1568، وكان يعـتمـد على حوارات تحـاول تقريب العلـوم إلى التلامـيذ، وتقـدم لهم الأساطيـر بشكل درامي مبـسط، لتـدربهم على التعـامل مع الحيـاة

وتقرب إليهم العلوم، وتنمي عندهم حاسة الكلام والخطابة العامة أمام جمهور كبير، وتعلمهم قضاء أوقات الفراغ في أشياء نافعة (14).

كان للاحتفالات الرسمية والدينية أيضاً نصيب كبير من أعمال هذا المسرح المحدود بحدود التعليم والمدرسة، حيث كان المسرح الديني خلال القرن الثامن عشر يلعب دور المدرسة والاحتفالات الشعبية التقليدية، في محاولة للحفاظ على هذه الأعياد في قلوب الجماهير وتقريبها إليهم (15)، وكان التلاميذ أنفسهم يقدمون هذه الأعمال المسرحية تحت إدارة الرهبان والراهبات، الذين كانوا يقومون بالإعداد الدرامي أيضاً لهذه الأساطير والحكايات. ويتميز هذا المسرح عن غيره باحتوائه على كم كبير من العناصر الكلاسيكية التي كانت سائدة في المسرح الأوروبي، التي تبدو واضحة في تشكيله الدرامي وطريقة تقديمه للحكاية أو القصة. واعتمد هذا المسرح على اللغة الإسبانية أو اللاتينية، ولكنه سرعان ما انتهى ، نتيجة عدم وجود دعم شعبي له، على الرغم من أنه استمر فترة ليست بالقصيرة.

الدراما العرقية etno-drama

إلا أن الأفارقة المجلوبين إلى أمريكا اللاتينية في إطار عمليات بيعهم كعبيد لملاك الأراضي، واستخدامهم كعمال في الزراعات التي تحتاج إلى أيدي عاملة وفيرة، كالقطن وقصب السكر، استطاعوا أن يميزوا منطقة الكاريبي عن غيرها من مناطق أمريكا اللاتينية، بسيطرة فنونهم الطقسية ذات الأصول السحرية

الأفريقية ومزجها بفنون المسرح، فقدموا الدراما الطقسية التي تم مزجها بالمسرح القادم من أوروبا، حتى تم توليد ما أطلق عليه النقاد اسم "الدراما العرقية etno-drama"، وليس لهذا المسرح مثيل بعيداً عن منطقة الكاريبي سوى في البرازيل، التي استطاع الأفارقة المجلوبون إليها أيضاً، تشكيل شيء مماثل تحدث عنه الباحث الإثنولوجي "روجر باستيد Roger Bastide"، وكشف عن أهمية هذا المسرح الطقسي والديني، ومدى ارتباطه بالحياة الخاصة لهذه الجماعات العرقية التي استنبتته، لأن المجلوبين -في رأيه- جاءوا محملين بعناصر ثقافية أفريقية، شاركت مع العناصر التي كانت قائمة في تلك البلاد أو المجلوبة مع المستعمر، في إقامة ثقافة مختلفة عن الثقافة الأوروبية الوافدة، خاصة أن السلطات في بلاد مثل كوبا كانت منذ فترة مبكرة تحاول تجنب ثورات الزنوج، الذين كانوا يعانون الرق، فقررت تفريغ الشحنة الدينية المتمثلة في الطقوس التي كانوا يمارسونها في دول غرب أفريقيا التي تمتد أصولهم إليها، وهي طقوس كانوا يمارسونها يوماً واحداً في السنة، فتم السماح لهم بممارسة هذه الطقوس في السادس من يناير من كل عام، في إطار الاحتفال بعيد "يوم الملوك Dia de Reyes" أو كما يسميهم الإسبان المعاصرون "الملوك المجوس Los Reyes Magos"، فكانوا يخرجون إلى شوارع هافانا وسانتياجو والمدن الكوبية الأخرى، ويقدمون احتفالات يطلقون عليها اسم: "زنوج الأمة negros de nacion"، وكانت تجري هذه الاحتفالات الطقسية التي تضم الرقص والموسيقى وارتداء الأقنعة في الشوارع والميادين، وكانت السلطات المدنية تحاول مساعدتهم على ممارسة هذه الطقوس، كنوع من تخفيف

الضغوط التي يتعرضون لها [16].

أدى ذلك، مع مرور الوقت، إلى دخول هذه الطقوس وامتزاجها بالفنون الأخرى في منطقة الكاريبي ومنها كوبا. وكان المسرح من الفنون المستفيدة من فنون الزنوج في هذه المنطقة، فالرقص الطقسي والموسيقى والأغاني إضافة إلى الفنون التشكيلية لهؤلاء الزنوج، كانت تضفي نوعاً من "الفرجة" السحرية على فن المسرح[17]، وتساعده في التأثير والسيطرة على جمهوره، أو على الأقل تستخدم أدواتها لتقريب المسرح إلى الجمهور الذي ينتمي في أغلبيته إلى هذه الأصول المغرمة بفنونها الأصيلة، وإلى هذا يشير المؤرخ المسرحي "خوسيه مورينو Jose Moreno" إلى أن بعض هذه الرقصات الأفريقية تم تقديمها فيما يشبه العرض المسرحي المتكامل، كما في الرقصة التي تحمل عنوان "فرناندينو اليانجويي fernandino El yangue" [18]، وهو عرض قدمه زنوج كوبا المأسورين في حرب السنوات العشر الإسبانية-الكوبية (1868-1878)، ويعتمد هذا العرض على رقصة دينية، يرقصها الزنوج في آخر ليلة من السنة[19]. وكان الزنوج يقومون بهذه الرقصات الدينية في ثياب ومواقف تراجيدية مهيبة، ولكن مع ضياع الإيمان الشعبي بهذه العقائد الأفريقية القديمة، تحولت مع مرور الوقت إلى عروض مسرحية جذابة، يقدمها أحياناً "ممثلو البانتوميم actores pantomimicos"، أو حتى ممثلون عاديون يرتدون الأقنعة، كما في العروض الشعبية الشوارعية (التي تجري في شوارع المدن والقرى)...، ويحملون أحياناً صوراً حيوانية، أو لكائنات خرافية كما كان يحدث من قبل في الكرنفالات الكوبية [20].

بما أن المسرح ليس إلا تلك العلاقة اليومية ما بين المشهد المسرحي والجمهور، فإن هذا المسرح كان يُلبي حاجة ملحة لدى هذه الجماعات العرقية[21]، ولأن الجمهور كان يرى حاجته تنعكس فيما يراه فهو يقبل عليه، وعلى المسرح بالتالي أن يُلبي تلك الحاجات من خلال تبنيه لها، ليكون قريباً من جمهوره.

من هذا المنطلق كانت كوبا، أو بمعنى أصح سكانها الذين ينتمي أغلبهم إلى الأصول الزنجية الأفريقية، في مقدمة الحركة المسرحية في أمريكا اللاتينية، التي اعتمدت على الفنون الزنجية من موسيقى ورقص وغناء وطقوس دينية، في خلق مسرحها الجديد الذي يعتمد الشكل الأوروبي، ولكن محتواه طقسي أفريقي.

تطور هذا المسرح ومواكبته لحركة الشعب الكوبي الذي ينتمي في معظمه إلى تلك الأصول، دفع العديد من المناطق المجاورة إلى دراسته ومحاولة الاستفادة من إنجازاته العملية والفنية. ففي هذه الجزيرة الصغيرة كانت هناك حركة مسرحية نشطة، رغم الظروف السياسية والاقتصادية التي كانت تعيشها فترة الاستعمار الإسباني، حيث كانت الحركة المسرحية فيها صدى للمسرح القادم من العاصمة الإسبانية مدريد، تلبية لاحتياجات الجالية الإسبانية البرجوازية، التي كانت تتمتع بتميزها الطبقي عن أبناء الشعب الكوبي، لذلك كان يغلب على هذا المسرح القائم وقتها الطابع الفكاهي الذي كان سائداً في إسبانيا، تلك الحقبة.

مسرح الباروك El Teatro Barroco

عندما نشأت في إسبانيا حركة مسرح الباروك، مع نهايات القرن الخامس عشر وبدايات القرن السادس عشر، على يد الكاتب "لوبي دي رويد Lope de Rueda (1564-....)"، كانت إسبانيا تتجه بكل قوتها نحو إرساء قواعد إمبراطوريتها في أمريكا اللاتينية [22]، فانتقل هذا الفن المسرحي الوارد من عاصمة الإمبراطورية إلى تلك المستعمرات الجديدة استجابة لحاجة المستعمرين إلى الترفيه. وكانت تلك المسرحيات تقدمها فرق مسرحية إسبانية تنتقل إلى العالم الجديد لتلبية تلك الرغبة، أو تلبية لطلب الحكام الإسبان، باعتبار أن وجود مثل تلك الفرق المسرحية وغيرها من فنون الإمبراطورية يُشكِّل جزءاً من "أبهة" الحكم تشبهاً بالحكام الإسبان، حيث كان حكام تلك المستعمرات يُعتبرون نواباً للملك الإسباني، ويعيشون في مستوى الفخامة الملكية كجزء من أدواتهم في فرض هيبتهم على الرعية التي ترى فيهم ظل ذلك الجالس على العرش الملكي في عاصمة الإمبراطورية.

المسرح الفكاهي الإسباني "إلبوفو El bufo"

بعد التحرر من قبضة الاستعمار الإسباني وقيام الجمهورية في كوبا، قام بعض عشاق المسرح بتقليد المسرح الفكاهي الإسباني الذي كانوا يطلقون عليه في إسبانيا اسم "البوفو El bufo"، فكان مولده في هافانا، العام 1868، تقليداً

للمسرح الفكاهي المدريدي، الذي كان يقدمه "فرانشيسكو أرديوس Francisco Ardeus"، وللمساعدة على إكمال زمن العرض المطلوب، كان يتم تقديم ما كان يُسمَّى "minstrels shows"، وهو عبارة عن استعراضات غنائية راقصة، تعتمد على الفتيات الخلاسيات المولدات والزنوج والمهرجين الذين يسخرون من الفلاحين والصينيين، باستخدام الحوارات اليومية المنزلية[23].

توالت الفرق المسرحية في كوبا بعد ذلك، ولكنها تركَّزت في العاصمة هافانا. وكانت تنشأ هذه الفرق وتختفي طبقاً لحالة الاستقرار السياسي القلق، وفترات الركود الاقتصادي التي كانت تعصف بكل الأنشطة الفنية من وقت لآخر، ولكن مسرحاً واحداً تمكن من مواصلة مسيرته الفنية لفترة طويلة دون تعثر، هو فرقة مسرح "الحمراء Alhambra"، نظراً لاتخاذه من الشكل الموسيقي خصوصية، لذلك لم تعصف به لا العوامل الاقتصادية، ولا الرقابة المرعبة التي كانت تعامل الفن بعداء شديد، ونجاح هذه الفرقة واستمرارها لفترة طويلة كان وراء تسميته بأنه "الكونسرفتوار الوطني" [24]. وكانت نتيجة هذه الحياة الطويلة والوقوف على حافة الحياد بين الفن، وبين عوامل العصف السياسية والاقتصادية، أن انتهى هذا المسرح إلى الحفاظ على شكل المسرح الفكاهي المدريدي "البوفو El Bufo" وتطوير أدواته وتحسين شكله الفني، وتحسين وسيلة التواصل مع الجمهور، فحافظ بذلك على إمكانية قيام مسرح جديد، لأن هذا المسرح كان يعزف على أوتار متعددة، فهو يتعامل مع القصص أو الحكايات الفكاهية، في إطار استعراضي موسيقي معاصر لتطورات اللحظة،

مع اعتماده على شهرة فنانيه، وقدرتهم على جذب الجمهور والتواصل معه بحوارات مزدوجة الهدف، واللعب بالألفاظ، فتمكن من تقديم ما بين تسعة وعشرة عروض سنوية.

المسرح الجامعي El teatro universitario

نشأ المسرح الجامعي "El teatro universitario" في كوبا، العام 1941، تحت إدارة الفنان النمساوي "لودفيج شاجوفيز Ludwig Schajowicz"، والدراسات التابعة له التي قدمت العديد من العروض وخلقت تجمعاً مسرحياً راقياً، أدى هذا إلى ظهور أول مجلة متخصصة في المسرح والنقد المسرحي: "برومثيوس Prometeo" التي بدأت في الظهور، العام 1947، والتي تحولت بعد ذلك إلى جماعة متحمسة لإحياء مسرح وطني كوبي حقيقي، يحاول الانتصار لفن المسرح، دون النظر إلى النجاح التجاري الذي كانت تمثله فرقة مسرح الحمراء وغيرها من الفرق المسرحية التي ولدت وماتت منذ قيام الجمهورية، وحتى تلك السنوات التي كانت تغلي فيها تحت ضغوط دكتاتورية "باتيستا Batista ". وخلال تلك الفترة ظهرت العديد من الفرق الجديدة، وقامت مسارح ذات نمط جديد، مثل "مسرح الجيب"، وصالات العرض قليلة المقاعد، التي واكبها ولادة العديد من كُتَّاب المسرح، الذين كان لهم دور كبير في خلق كتابة مسرحية تبتعد بالموضوعات عن التقليد للمسرح الأوروبي، وكانت فترة أيضاً شهدت تقديم العديد من العروض العالمية لكُتَّاب مثل:

بريخت وإبسن وتشيخوف وسارتر وميلر ولوركا. ولكنها لم تكن كافية بالنسبة لفناني المسرح، وتقول الإحصاءات إنه ما بين عامي 1952 و1958، قدمت المسارح الكوبية حوالي أربعين عملاً مسرحياً، بمعدل ستة أعمال مسرحية سنوياً (25).

المسرح العبثي El Absurdista

كُتَّاب المسرح في أمريكا اللاتينية بشكل عام، وفي كوبا بشكل خاص، كانوا يبحثون دائماً عن الأشكال الفنية التي تمكِّنهم من التعبير عن المشاكل التي تواجههم وتواجه مواطنيهم في ظل الأزمات المتتالية التي كانت ولا تزال حتى وقتنا هذا تعصف بتلك المنطقة، وبشكل خاص بعد التحرر من الاستعمار الإسباني مع بدايات القرن العشرين، وسقوط بلادهم فريسة للصراع بين القوتين الأعظم، الولايات المتحدة والاتحاد السوفييتي، خلال فترة الحرب الباردة، وما نتج عنه من حكومات دكتاتورية مدعومة من الولايات المتحدة، أو حكومات يسارية هشة تواجه الجماعات المتمردة المدعومة من الولايات المتحدة أيضاً، هدف الكُتَّاب كان دائماً التمكن من التعبير عن التهميش الذي يخضع له المواطن في تلك المنطقة في ظل القمع السياسي والثقافي الذي كان يتعرض له على أيدي الأنظمة المحلية التي خلفها الاستعمار بعد رحيله.

إذا كان "مسرح العبث El tearo del Absurdo" ولد في أوروبا مع بدايات القرن العشرين، وتأكد بظهور كتابات يوجين يونسكو مع بدايات

النصف الثاني من ذلك القرن، تحقيقاً لفكرة التمرد على الثورة الصناعية التي بدأت تحاصر الفرد وتخضعه لسيطرتها؛ فإنه يمكننا أن نقول إن هذا المسرح كان جزءاً من رفض الفرد لتلك الثورة الصناعية في أوروبا وما نتج عنها من سلبيات، ولهذا فإن "العبث" كان أيضاً أحد الأشكال التي وجد الفنان المسرحي في أمريكا اللاتينية أنه القابل لتعميق وعي المواطن الأمريكي اللاتيني بعبثية الحياة التي يعيشها، ومحاولة إيقاظه من الحياة الميكانيكية التي خضع لها طوال تاريخه (26)، لكن نقاد أمريكا اللاتينية كانوا يرون فروقاً واضحة بين هذا النوع من المسرح في بلادهم عنه في أوروبا، لذلك فهم يطلقون على مسرحهم اسم المسرح "العبثي El Absurdista" ، تفريقاً له عن "مسرح العبث El Absurdo" الأوروبي، وذلك لأنهم يرون أن هذه الفروق النوعية كبيرة بين المسرحين، وبشكل خاص في أسباب ظهور كل منهما وأيضاً في الهدف من اتخاذ مثل هذا الشكل تحديداً للتعبير عن مشاكل مجتمعاتهم التي تختلف بالتأكيد في أمريكا اللاتينية عنها في أوروبا.

أولاً، المسرح العبثي Absurdista في أمريكا اللاتينية كشكل مكتمل للتعبير في الأدب بشكل عام، والمسرح بشكل خاص، كان سابقاً تاريخياً على ظهور "مسرح العبث Teatro del absurdo" الأوروبي، حيث من الثابت تاريخياً أن الكاتب الكوبي بيرخيليو بينييرا كتب مسرحيته الأولى التي تتخذ هذا الشكل: "إليكترا جاريجوو Electra Garigo" ، في العام 1941، أي قبل أن يتم تعميد مسرح العبث الأوروبي على يدي يوجين يونسكو بعقد كامل.

ثانياً، أن المسرح العبثي في أمريكا اللاتينية نشأ في واقع مختلف عن الواقع الذي نشأ فيه مسرح العبث الأوروبي، فقد نشأ المسرح العبثي في أمريكا اللاتينية في عالم بلا قيم ثابتة، وبلا دين ظاهر مسيطر، بل كان الدين إحدى الأدوات القمعية في يد السلطة السياسية المسيطرة باستغلال الجهل العام والفقر، ولا أمل في حياة أفضل، في مناخ يجد الإنسان نفسه ضائعاً ويشعر بالغربة في داخل وطنه، لذلك وجد الكاتب المسرحي في أمريكا اللاتينية نفسه مدفوعاً إلى التعبير عن هذه الحالة عبر الكتابة العبثية للتعبير عن واقع أكثر عبثية، واقع استغلال الإنسان المعاصر لغيره من بني البشر. إذن كان عليه أن يعكس في مسرحه رفض الإنسان الأمريكي اللاتيني لتلك الحالة التي يعيشها ويحيطه المجتمع بها، لكن على غير الطريقة التي كان يُعبِّر من خلالها مسرح العبث الأوروبي، حيث كان المسرح العبثي الأمريكي اللاتيني لا يتوقف عند التعبير عن إبراز المشكلة الوجودية للإنسان التي يُركِّز عليها مسرح العبث الأوروبي، ويتخطاها إلى نقد المشاكل الاجتماعية والسياسية، ويحاول أن يفتح باباً للأمل أمام شعبه في التغيير، لهذا السبب فإننا نجد أن الموضوع السياسي-الاجتماعي من أهم وأكثر الموضوعات تناولاً في المسرح العبثي الأمريكي اللاتيني.

مبدعو المسرح العبثي في أمريكا اللاتينية كانوا يرون أن العالم المحيط بهم مليئ بالتناقضات العنيفة التي تعكس واقعاً عبثياً في مواجهة ظاهر منطقي للواقع المعاش يجعل من ذلك العبث أكثر واقعية من الواقع نفسه. لذلك كان أكثر كُتّاب العبث هناك يرون أن العنف العبثي هو الطريق الوحيد لتوعية الإنسان بالواقع العبثي الذي يعيشه، ويُعبِّر الكاتب "خورخي ديات Jorge Diaz"

عن ذلك في كلامه عن أعماله المسرحية التي كتبها في هذا النطاق بقوله: "أنا أنطلق من إمكانياتي في التعبير عن واقع أمريكي لاتيني عبر التناقض بين الواقع العبثي، واليقين من أن هناك منطق داخلي يكمن في الأحداث، لكنه يضيع في ذلك الواقع العبثي، سواء كان ذلك على المستوى الاجتماعي أم الثقافي أم الاقتصادي... ذلك العنف الذي أشعر به يُعتبر شيئاً أساسياً في مسرحي. أعتقد أنني خنت نفسي في بعض الأحيان، لأنه من الصعب أن يكون الإنسان واعياً بدواخل نفسه، ومع ذلك لا أستطيع أن أقول إن مسرح أمريكا اللاتينية مسرح عنف، بل هو مسرح تناقضات" (27).

في نطاق المشكل الاجتماعي- السياسي لبلاد أمريكا اللاتينية، نجد أن هناك مشكلة رئيسة تكمن في الدين، لأن الدين يُشكل في تلك البلاد عاملاً قمعياً، فهو يتحول إلى قوة قامعة في ظل الجهل والخوف الناتج عن سيطرة الطقوس القبلية القديمة، على الرغم من عملية التنصير التي قامت بها القوة الاستعمارية الإسبانية. وسبب بقاء تلك الطقوس يعود في الأساس إلى أن عملية التنصير تمت قسراً وبلا اقتناع من جانب السكان الأصليين، لذلك فإنهم يرون في الدين "قوة قمعية"، لذلك كانت تلك القوة القمعية أحد الموضوعات الرئيسية التي يناقشها المسرح العبثي في أمريكا اللاتينية، ومن أبرز المسرحيات التي عالجت هذا الموضوع تلك التي كتبها كارلوس سولورثانو Carlos Solorzano بعنوان "يدا الله Las manos de Dios" والتي يكشف فيها الكاتب القمع الديني العبثي الذي يتعرض له الإنسان في بلاده (28).

أكثر كُتّاب المسرح في أمريكا اللاتينية الذين مارسوا كتابة المسرح العبثي

كانوا يعكسون واقع بلادهم، ولكن بشكل يختلف تماماً عن مسرح العبث الأوروبي، حيث كان الكُتّاب الأوروبيين ينظرون إلى الواقع على أنه دائرة مغلقة متكررة الحدث لا مفر للإنسان منها، بينما الكاتب الأمريكي اللاتيني، على العكس من ذلك، يرى أن الواقع العبثي لا يعكس واقعاً دائماً وثابتاً للمجتمع، بل هو واقع مؤقت بزمن وجود السلطة القامعة، والإنسان لديه إمكانية الهروب من ذلك الواقع العبثي بشكل عام، لذلك فإن الكاتب الأمريكي اللاتيني يشعر أنه أكثر التزاماً بواقعه الاجتماعي-السياسي من الكاتب الأوروبي الغارق في البحث عن مشاكل وجودية تعتبر حالة رفاهية بالنسبة لمواطن أمريكا اللاتينية. الكاتب الأمريكي اللاتيني يرى إمكانية الخروج من تلك الدائرة، ودائماً ما يترك في إبداعه الدرامي نافذة مفتوحة نحو الأمل في التغيير.

لو أننا بحثنا عن نموذج لذلك بين كُتّاب أمريكا اللاتينية، يمكننا أن نجد ذلك لدى الكاتب الكوبي بيرخيليو بينييرا الذي كان يرى في المسرح أداة توصيل واتصال يمكن من خلالها الكشف عن الواقع البائس للجماهير: "من المؤلم بالنسبة لي أن أتحدث عن هذه الأشياء، لكنني أكتب لأكشف عن مدى عنف واقع التحلل الأخلاقي الذي كنا نعيشه نحن الكوبيين وحتى انتصار الثورة"[29].

أما بالنسبة للزمن في المسرح العبثي الأمريكي اللاتيني فإنه لا يختلف عن الزمن في مسرح العبث الأوروبي، حيث يستخدم كلاهما هذا العنصر كأداة في يد الشخصية المسرحية للتغلب على الواقع الذي تواجهه، أو تناضل من أجل

التغلب عليه، ويبدو ذلك واضحاً في العديد من الأعمال المسرحية التي قدمها كُتّاب أمريكا اللاتينية مثل مسرحية "البيت بلا ساعة La casa sin reloj" للكاتب البويرتوريكي رينيه ماركيث Rene Marquez، ومسرحية "رعبان قديمان Dos viejos panicos" للكاتب الكوبي بيرخيليو بينييرا، ومسرحية "المبتعد El destante" للكاتبة جريسلدا جامبارو Griselda Gambaro.

نجد أن الزمن في تلك المسرحيات الثلاث دائري الشكل، مما يؤدي إلى تكرار أحداث الماضي والحاضر بشكل متتابع بلا نهاية، حتى يصل الأمر في النهاية إلى تحويل حياة الشخصية المسرحية إلى لعبة، وفي بعض الأعمال تكون هذه اللعبة أداة للتذكير بالأحداث (فلاش باك)، وإعادة إحياء تلك الأحداث على خشبة المسرح. كما في مسرحية "رعبان قديمان" لبيرخيليو بينييرا، حيث نجد الشخصية ترفض الاعتراف بالماضي لمجرد الخوف من الشيخوخة، وتحاول تعيش في عالم "لا زمني"، متكرر ولا يتوقف عن التكرار يومياً، وهذا يؤكد أن رغبة كُتّاب المسرح العبثي في أمريكا اللاتينية من وراء هذا التكرار من خلال التعامل مع مساحات مغلقة، مما يعزل الشخصية المسرحية تماماً عن العالم الخارجي، مُحاطاً بنوافذ مغلقة وأبواب لا تؤدي إلى أي مكان، وبيوت لا مداخل أو مخارج لها... إنه زمن يؤدي إلى لاشيء [30].

استخدام اللغة التي تفتقد إلى التوصيل لم يكن قاصرًا على كُتّاب مسرح العبث الأوروبي. في رأي النقاد أن مؤلفي المسرح العبثي في أمريكا اللاتينية أيضاً يؤكدون على افتقاد اللغة للقدرة على التوصيل، من خلال استخدامهم للغة مفرغة من معانيها، مفرغة من أي محتوى عادي معروف لتلك اللغة، مما

يجعلها تقف حاجزاً بين الشخصية المسرحية والمعنى الذي ترغب في التعبير عنه، وتجعل الشخصية المسرحية غير قادرة على تخطي حواجز عزلتها. وفي أحيان كثيرة تتحول اللغة إلى أقوال معادة ورتيبة، ولا توصل شيئاً، ولا تقود إلى أي اتجاه، وكثيراً ما تتضمن لغة الكاتب تشبيهات وأمثال شعبية واستعارات، ولكنها لا تعدو كونها مجرد زخارف للحوار في النص العبثي، لأنها تفتقد إلى المعنى في نطاق النص المسرحي الذي يتضمنها، مما يكاد يحول تلك اللغة إلى نوع من الأدوات التي تخنق الشخصية المسرحية، وتُعبِّر عن عزلتها وعدم قدرتها على التوصيل والتواصل.

إذا كانت السخرية في مسرح العبث الأوروبي يمكن فهمها على أنها نوع من الدفاع عن النفس في مواجهة المواقف التي تتعرض لها الشخصية المسرحية، أو الذي تحاول من خلاله الشخصية المسرحية الدفاع عن نفسها في مواجهة عبثية العالم؛ فإن المسرح العبثي في أمريكا اللاتينية أيضاً يستخدم هذه الأداة الأساسية في مسرح العبث بشكل عام، بل أن السخرية في حد ذاتها يمكن أن تكون عنصراً أساسياً تقوم عليه بعض المسرحيات العبثية في أمريكا اللاتينية، كأداة لمواجهة سكون الحياة الاجتماعية، لذلك فالعبث يرد على هذه السكونية بسخرية، ويتجلى ذلك واضحاً فيما صرح به الكاتب الكوبي بيرخيليو بينييرا نفسه بقوله: "تلك (السخرية) التي تميزنا بها عن غيرنا من الشعوب الأخرى... وهو أن نعرف أنه لا شئ مؤلم على الإطلاق أكثر من السخرية من النفس قبل السخرية من الغير، يقولون إن الشخص الكوبي يسخر ويقول النكات على كل ما هو مقدس [31]، تلك السخرية وتلك النكات ليست إلا محاولة للهروب

من الواقع الذي لا يرغب المرء في مواجهتـه لعلمه مدى عجزه عن ذلك، لذلك يشير الناقد "ريد جيجين "Read Gigen" إلى هذه التعبيرات الساخرة التي تتضـمنها الأعمال المسـرحية التي تنتمي إلى المسرح العبثي في أمـريكا اللاتينية بقوله: "(الكاتب) الإسباني الأمريكي (الأمـريكي اللاتيني) ينتهز الموقف العبثي من خلال موقفين متناقضين ليعبر بسخرية عن لا منطقية الواقع" (32).

في هذا الاتجاه تؤكـد أيضاً الكاتبة إيسـابيل كاردينـاسIsabel Cardinas على وظيفـة السخـرية في المسرح العبـثي في أمريكا اللاتينيـة بقولهـا: "المسرح العـبثي يهـدف إلى التعـبير عن ضـيق الإنسان فـي مواجهـة العالم المحـيط به، والرعب مـوجود دائمـاً في تلك الأعمـال، مما يجـعل السخـرية فيـها نوعـاً من "الكوميديا السوداء"، مما يقربها أحياناً من مسرح العنف" (33).

الشخصيـة المسرحية في المسرح العبثي الأمريـكي اللاتيني بشكل عام فارغة المحتـوى، وما بداخـلها ليس سـوى واقع مصطنع أو وهمي صنـعته بـنفسـها، وينطبق عليـها قول يـونسكو: "شخصـيات بلا شـخصـيات"(34)، الشخـصية المسرحية تمثل الإنسـان الفاقد للحس الإنساني نتيجة للحيـاة المفرغة المحيطة به، لذلك نجـد تلك الشـخـصيـات تفـتـقـد إلى التحـديد، سـواء أكـان المعنوي أم الفيـزيقي، فالشخـصيات يمكن أن تكـون "هو" أو "هي" دون تحديد للاسم، أي أنها شخصيات مجردة تتسق مع الموقف غير المنطقي الذي تلعب فيه.

لم يقتصر كُتّاب المسرح العـبثي في أمريكا اللاتينية على الكتابة بهذا الشكل ليُعبِّروا عن قضايا مجتمـعاتهم، بل أضافوا إلى العرض المسرحي عناصر أخرى تُمكِّنهم من توصيل فكرتهم والتواصل مع جمهور المتلقين، فاستخدموا المؤثرات

الضوئية والسمعية والبصرية، لكن تلك المؤثرات لم تكن للتعبير عن حالات معينة كلاسيكية معروفة في العروض المسرحية، مثل الضوء واستخداماته الكلاسيكية، أو للتعبير عن ساعة من ساعات النهار، وإنما تحولت وظيفة الضوء لتُعبِّر بشكل رمزي عن حالة الشخصية المسرحية، أو للتعبير عن موقف معين في العرض المسرحي، فنجد مثلاً الكاتب رينيه ماركيث يشير في مسرحيته "الإنسان وأحلامه El hombre y sus suenos" التي كتبها في العام 1946، "يدخل على الموقف الدرامي مؤثرات صوتية وبصرية، مثل اللون الأسود في الإضاءة الذي يُعبِّر من خلاله على "الملتبس والخفي والمجهول" في الموقف الدرامي، واللون الأحمر يعني اللحم أو الحسي، وفقدانه لدى البشر، واللون الأزرق يعني المثالية... والأصوات تعتبر أساسية في التعبير الدرامي لأنها لسان المشهد" (35).

المسرحيات العبثية في أمريكا اللاتينية لم تكن تحاول أن تقدم حلاً، أو تحاول أن تصطنع موقفاً نهائياً، بل كانت تستخدم وبكثرة عمليات التذكُّر "الفلاش باك"، لتعي الشخصية المسرحية موقفها الآني من خلال تذكُّر أحداث الماضي، ومعظم تلك المسرحيات مكتوبة في فصل واحد، وتعتمد تقنية التدوير، في معظمها، تبدأ من النهاية لتعود إليها في آخر مشهد، إضافة إلى تحديد الشخصيات في عدد محدود للغاية، وربما لهذا السبب كانت أكثر شخصيات تلك المسرحية بلا اسم محدد، بل يُطلق الكاتب عليها "هو" أو "هي"، مما يعني إمكانية تحول الشخصية إلى أي شئ آخر، ما يُتيح للكاتب حرية في تطويع الشخصية لتعبِّر عن أفكاره الرئيسية (36)، أي أن الإنسان كفرد ليست له

شخـصية وحـيدة، أو شخـصية ثابتـة، بل شخصـية حيـة في حالة تحول وتغـيُّر دائمين، ومن هذا المنطلق فـإن شـخصـيات المسـرح العبـثي الأمـريكي اللاتيني تتحرك في دوائر دائمة متكررة وثابتة.

خلال تلك الحركة العبثية في مـسرح أمريكا اللاتينية، كانت هناك أسماء لها الصوت الأعلى سـواء في نشأته أم استمـراره حتى بعد سنوات من انتـشاره في تلك المنطقـة، ومن أبرز تلك الأسمـاء كان الكاتب والشاعـر الكوبي **بيرخـيليو بينيـيرا**، **ورينيـه ماركـيث**، **وجريسـيلدا جامـبارو** وغيـرهم، وهؤلاء تميزوا عن غيرهم بأنهم كانوا يُعبِّرون دائماً عن أمل الإنسان في مستقبل أفضل.

من نبض الثورة إلى أزمة الستينيات

في ظل استمرار كُتَّاب المسرح العبـثي، وجدت الحركة المسرحية الكوبية في الثورة التي قـادها فيـدل كاستـرو ورفاقـه عام 1958، الدافع للسيـر نحو خلق مساحـة مسرحية خاصـة بها، فعملت بقوة ونشـاط. في السنوات الأولى للثورة برز عدد من كُتَّاب المسرح الجدد، مثل **أبيلاردو أستورينو**، **وخوسيه رودريجيث بريني**، **وهيكتـور كينتيـرو**، **وايوخينيـو إيرنانديث**، **ونيكولاس دور**، وغيـرهم. وتضاعف عـدد العروض بشكل كـبيـر، وتذكر الأرقام أنـه في العام 1959 تم تقديم حـوالي ثلاثة وأربعين عملاً مـسرحيـاً، ووصل هذا الرقم عام 1967 إلى 281 عملاً، مما يؤكد أن سنوات الستينيات كـانت تمثل تطوراً حقيقياً في المسرح في بلد (كوبا) لم يشهد عـقد الخمسينيات فيه سـوى ظهور القليل من الأسماء

ذات القيمة الحقيقية [37]، هذا النشاط ساعد أيضاً على ظهور أسماء جديدة في سمـاء المسرح، على مـستوى الإخـراج. وأيضاً بعض الأسـماء التي كـانت قد توقفت في فترة الخمسينيات عن الكتابة، تحت ضغوط الرقابة والظروف المعيشية الصعبة، عادت لتشارك في هذه النهضة المسرحية الجديدة.

بعيداً عن أي أرقام أو إحصاءات، الواقع المسرحي في كوبا شهد بعد الثورة سرعة وتزايداً في مـعدل التطور للقوى الخلاقـة التي شلها قمع "باتيسـتا"، حتى أن بعض الأعمال التي تم إبداعـها في النصف الثاني من عقد الخمـسينيات، لم تظهـر إلى الوجـود إلا في بدايات النصف الأول من السـتينيـات، لأن فناني المسرح وجدوا في الثورة استقلالهم الذي كـانوا يبحثون عنه، حيث وفرت لهم مناخ الاحتراف والاستقلال الاقتصادي، وفي الوقت نفسه وفرت لهم مناخاً من الوعي الجماعي وقدراً من الثقة والتفاؤل.

يفـسـر بعض النقـاد الجـودة النوعـيـة للإنتـاج المسـرحي الكوبي في فـتـرة الستـينيات، على أنها كانت امـتداداً لسنوات الخمسـينيات رغم قهر دكـتاتورية باتيسـتا، لأن هذا القـهر لم يمنع الكُتّـاب السابقين على الثـورة من تقديم إبداع جيـد، كان حجر الأسـاس للفترة التـالية على قيـام الثورة، فقد كـان هؤلاء قد أسسوا أسلوباً جـيداً للتعبير الدرامي، وبدأوا عـلاقة تواصل حقيقة مـع جمهور المسـرح، وإن كانت هذه العـلاقة في الخـمسينيـات في بدايتـها، حـتى التقنيـة الدراميـة كانت قد وصلت على أيديهم إلى قـمة رسخوها، مما أدى إلى ضـمان نجاح الكُتّاب الجـدد، لأنهم كانوا استمراراً لجـدلية فنية قائمة في المسـرح فعلاً، ولم يبنوا على فراغ، لم يكن على المسـرحيين الجدد سوى تطوير اللغـة الدرامية

التي يرى النقاد أنها بلغت قمتها في العام 1966، بمسرحية "سرقة الخنزير El robo del cochino" من تأليف أبيلاردو استورينو، ومسرحية "ليلة القتلة La noche de los asesinos" من تأليف خوسيه تريانا[38].

لكن هذه الحركة الستينية سرعان ما بدأت تظهر عليها علامات التعب، وتكرار الخطاب المسرحي العاجز عن التعبير عن الواقع الجديد والمتغير في المجتمع الأمريكي اللاتيني بعد الثورة الكوبية، وهذا العجز لم يتمكن من تجاوزه في تلك الفترة حتى أقدر الكُتَّاب مثل بيرخيليو بينيرا (1912-1979)، الذي كتب عام 1966 مسرحيته المعروفة "رعبان قديمان Dos viejos panicos" الأمر الذي فسره بعض النقاد على أنه نكوص عن النبض الثوري، الذي صاحب الثورة الكوبية لحظة قيامها، لكن الحقيقة أن منتفعي الثورة لعبوا دوراً مهماً في إبعاد الوجوه اللامعة في جميع مجالات الإبداع ومن بينها المسرح، فقد وجد هؤلاء في أسلوب "المسرح العبثي" لبيرخيليو بينييرا شكلاً "لا يتلاءم مع متطلبات التثقيف الثوري"، لأن مسرحياته في النهاية لا تعتمد أسلوب الشعارات، وهو الأمر الذي كان يرفضه الكاتب، فقدرة التوصيل عبر مسرحياته تكون أكثر حيوية من تلك الشعارات التي يطالبونه باستخدامها. ولكنه لم يتوقف عند تقنيته المسرحية بل تخطاها إلى تقنيات جديدة داخل أسلوبه المعروف، لذلك كان في رأي النقاد مجدداً أكثر من جيل الشباب، ذلك الجيل الذي حاول تطبيق آراء الثورة دون الاهتمام بالقواعد الفنية الحقيقية المطلوبة لفن المسرح.

مسرح إسكامبراي Escambray

مع بداية السبعينيات حدث تغير جذري في العلاقة القائمة بين المسرح والجمهور، من خلال التجريب في مجال النظام المشهدي "السينوغرافي escenico" الأكثر حداثة، لخلق علاقة تواصل جديدة ما بين القائمين على العرض والجمهور، وهذا انعكس بالتالي على الموضوع، الذي تحول ليكون أكثر دينامية، خاصة بعد دخول الحوار المباشر مسرح/ جمهور. قدم المسرح الكوبي خلال تلك الفترة عدة أعمال بدأها "بيرخيليو بينييرا" بمسرحيته "ممارسة أسلوبية Ejercicio de estilo "(1969)، ليفتح الطريق أمام دراما مسرحية جديدة، تشكل قطيعة نهائية مع سكونية نهاية الستينيات، التي كانت في حاجة ملحة إلى نسق تعبيري جديد، يفتح الطريق أمام حركة تجديدية تمثلت في حوار مسرحي يحاول أن يُنبه السياسيين إلى أن الثورة تخطت مرحلتها الثورية الأولى، أو ما يسميه البعض بالشرعية الثورية، وبدأت تتحول إلى نسق معوق، ولا بد من عودة الثوار إلى مكانهم الطبيعي وترك الوطن يتطور باتجاه نظام مدني حديث بعيداً عن وصاية الذين خططوا ونفذوا الثورة ضد الدكتاتورية، أو يتحول هؤلاء الثوار إلى مواطنين يتحملون مسئوليات جديدة بعد أن أدوا مهمتهم الوطنية.

كان ظهور مسرحيات: "الخزانة الزجاجية La vitrina " لألبيو بات (1971)، و"المحاكمة El juicio" لخيلدا إيرنانديث (1973)، و"رامونا Ramona" لروبيرتو أوريويلا (1977)، حدثاً مقلقاً للقائمين على الحكومة

الثـورية في كوبا، وهو الأمـر الذي واجهـته الإدارة الحكومـية بانتـقادات بالـغة الحدة، مما كـان سببـاً في القطيعة بين الثـورة (السلطة) وبين المبدعين من كُـتَّاب المسـرح، فـغـابت الحـركـة المسـرحـيـة عن العـاصـمـة "هافـانا"، لتـتـجـه إلى "إسكامبراي Escambaray" على بعد 300 كيلومـترا، في محاولة لتـجديد الشكل المسرحي بكامله.

في لحظة من لحظات التفكير الهادئ والنقد الذاتي البنَّاء، لما وصل إليه الحال في عالـم المسرح في العـاصمة هافـانا، تبين لعـدد من المسرحـيين خطأ سيـاسة العمل في هذا المجال، خاصة بعد وقوع الجـميع في خطأ تطبيق أشكال مسرحية مستوردة من خارج الوطن على غرار مـا فعلت العديد من الحركات الثورية في دول العالـم الثالث، مما شكل تناقـضاً بين المسـرح والتغـييـر الاجتمـاعي الذي أحدثته الثورة، فتم عـقد مؤتمر وطني في الفترة من 14 : 20 مارس عام 1967، شارك فيـه أكثر من ألف من المسـرحيين والمهتمين بالحـركة المسرحيـة في كوبا، وبحضور عدد من مبدعي المسرح في أمريكا اللاتينية، توصلوا في نهاية نقاشهم إلى أنهم مارسوا أنواعاً من التجريب في اللغة المعاصرة للمسرح، ولكن تسارع حركـة التطور الاجتـماعي جـعلت من عمل المسـرحيين عمـلاً غيـر قادر على مواكـبة هذا التطور وتلبـية احتـياجاتـه التي يفـرضهـا عليـه، وكانت النتيـجة وجود القطيـعة التي فتحت الطريـق أمام أكثر الطرق تجـديدية في تاريخ المسرح الكوبي: في العام 1968 قامت مـجموعـة مكونة من اثني عشر ممثـلاً مسرحـياً بقـيادة سيـرخـيو كـوريري Sergio Corriri بتكوين "مـجمـوعـة مسـرح إسكامـبـراي Grupo de Teatro Escambray " في المنطقـة الفـلاحـيـة

بالجبال الواقعة في وسط جزيرة كوبا، والتي تحمل هذا الاسم، وقضت ثلاث سنوات من البحث حول أسباب ما وصلت إليه الحركة المسرحية.

عندما توجّهت هذه الجماعة المسرحية إلى منطقة جبال إسكامبراي، كانت كل المعرفة الفنية لتلك المنطقة الفلاحية لا تتعدى مشاهدة الأفلام السينمائية الأمريكية التي كانت تلعب دور المساعد للإقطاعيين في زمن الدكتاتورية للسيطرة على مقدرات فقراء المنطقة (39). ومعرفة الفلاحين بالمسرح كانت من خلال بعض العروض التي كان يقدمها المسرح الجامعي الكوبي خلال سنوات الثورة الأولى، ثم كانت عروض الجماعة المسرحية التي كانت تطلق على نفسها اسم "ADAD" ، إضافة إلى محاولات زرع هذا الفن في مناطق متعددة خارج العاصمة هافانا، من خلال عمليات تدريب الممثلين ونشر وتوزيع مجلة "بروموتيو Prometeo" (بروموثيوس)، تلك الجماعة قطعت على نفسها وعداً بأن تقدم عرضاً مجانياً في إحدى القرى عن كل شهر عمل محترف في العاصمة (40).

أول خطوة اتخذتها جماعة "مسرح إسكامبراي" عند تكوينها أن توجهت إلى المنطقة التي تحمل اسمها، وبدأت في إجراء بحث شامل عن سكان المنطقة من الفلاحين والعمال، وأثر الثورة في حياتهم، والتغيرات التي نتجت عن ذلك. وحتى لا تتعرض التجربة للإجهاض من جانب بعض كوادر الحزب الرسمية، عرضت الجماعة على تلك الكوادر المشاركة في إجراء عمليات المسح الميداني ثم قدمت لهم ملخصاً بنتائجها.

هذه التجربة الأولية نتج عنها نوع من "التعلُّم الذاتي" بين أعضاء الجماعة

المسرحية، مما أدى إلى خلق نوع من النقد الذاتي وقبول النقد من الآخر زيادة في عملية الفهم والتعلُّم، وإن كانت تلك العملية بدت بالنسبة للفلاحين عملية معقدة، ولكن عمليات الحوار المتبادل بين الفلاحين وأعضاء الجماعة المسرحية توصلت إلى نقطة من اللقاء نتج عنها كتابة جماعية لمسرحية "الفترينة La Vitrina" أو "واجهة العرض" (41).

ذلك العمل المسرحي كان عبارة عن عمل جماعي شارك فيه الجميع سواء بالبحث أو التحليل، أو الحوار، خلال مراحل إعداده المتعددة. وكان تنفيذ هذا العرض قمة النضوج ليس للعمل نفسه بل لأفراد الجماعة المسرحية التي أعدته على حد قول "ألبيو باث Albio Paz" أحد أفراد الجماعة المسرحية: "في البداية كان الجمهور لا يتعدى دوره حضور العرض ومشاهدته ومحاولة الاستمتاع به، ثم بدأ هذا الجمهور يتعدى حضوره السلبي إلى المشاركة في الحوار بحثاً عن حل للمشاكل التي يتضمنها العرض (42).

رأى كثيرون وقتها أنها كانت مغامرة رومانتيكية سرعان ما تفشل في مواجهة صعوبة الحياة في تلك المنطقة، ولكنها بالنسبة لأبطال هذه الجماعة المسرحية لم تكن مغامرة ولا استجابة لدافع رومانتيكي، بل جاءت لتلبية حاجة هؤلاء المسرحيين إلى التوجه إلى جمهور جديد، واكتشاف وسائل وطرق اتصال جديدة، ولغة تواصل جديدة، في منطقة تفتقد إلى فن المسرح بشكل كامل. إضافة إلى المشاركة الإيجابية في التغيير الاجتماعي من خلال تغيير البطل- الإنسان الذي يسكن هذه المنطقة. التوجه كان يبدو متسرعاً، ولكن هذا التسرع أو هذه السرعة التي تم بها بدء هذه التجربة، كان الضمانة

لنجاحها[43]. فقد توصلوا بالفعل إلى "البحث عن جمهور جديد"، وزرعوا بذرة المسرح فيه، والتجريب معه حول علاقة التواصل بين الفنان والجمهور[44]. لأنه عند عقد المؤتمر الوطني للمسرح في العام 1967، كانت البانوراما المسرحية في البلاد تستخدم أشكالاً مسرحية مشوشة تشوبها الفوضى وعدم التناسق، وفي كثير من الأحيان مستوردة من أشكال مسرحية غريبة، والعروض كانت في الأغلب لا علاقة لها بالواقع المتحول في الوطن، فلم يكن المسرحي الكوبي يخاطر أو يحاول التعامل مع هذا الواقع مما جعل موضوعاته بعيدة عن أغلبية الجمهور، ولم تكن تجذب سوى قلة تكاد تكون هي الجمهور في كل المسارح، وحتى هذا الجمهور القليل لم تحاول المسارح التَّعَرُّف عليه خلال كل عرض، لخلق لغة تواصل معه [45].

كانت تجربة إسكامبراي ناجحة بكل المقاييس، وامتد تأثيرها إلى كل أمريكا اللاتينية، حيث توصلت هذه الجماعة المسرحية إلى تجديد لغة التواصل مع الجمهور، وهو أمر انعكس على طريقة ونظام الإنتاج المسرحي، وخلق جمهور جديد، ولغة حوارية متفق عليها بين طرفي العمل الرئيسيين: العرض/ الجمهور، لأنه مسرح قام على تلبية احتياجات الوعي الجماعي لسكان تلك المنطقة في تلك اللحظة.

كان نتيجة ذلك فتح الطريق واسعاً أمام حركة "المسرح الجديد Teatro nuevo"، الذي وَسَّعَ من عمق المسافة بين حركة المسرحيين الكوبيين وبين الإدارة الرسمية، رغم أن كلاً من حركة إسكامبراي والمسرح الجديد كان هدفهما توسيع قاعدة العلاقة مع الجمهور لتوصيل أفكار الثورة

وترسيخ مبادئها، بل أن نقاد ومؤرخي تلك المرحلة يرون أنها كانت مرحلة نموذجية في تاريخ المسرح الكوبي المعاصر، بل نموذج يُحتذى في البلاد التي تريد خلق حركة مسرحية ثورية حقيقية (46)، خاصة أنها أخرجت المسرح من نطاق العاصمة، وصارت الأقاليم هي مركز الحركة المسرحية الجديدة.

الحركة المسرحية في أمريكا اللاتينية بشكل عام تتعايش فيها الآن اتجاهات عدة في الوقت نفسه، ولا يوجد تعارض بينها رغم الفوارق الكبيرة في اتجاه كل مسرح. في كوبا تتعايش مجموعات مسرحية تقوم بالتجريب طبقاً لمنهج "جروتوفسكي"، إلى جوار جماعات أخرى أكثر تجريبية، تتنقل في الجبال وبين الهضاب لتمارس ما تسميه "الإبداع والتواصل الجمعي"، الذي يعتمد على نصوص من التأليف الجماعي، تشارك فيه جماعة المشاهدين من الفلاحين في الإبداع الفعلي، وخلق الموضوع المسرحي، وفرض طريقة عرضه، حتى أن هذه الجماعات تنسحب من أماكن عملها بهدوء دون أن يشعر بها سكان المنطقة، تاركين من خلفهم مسرحاً كاملاً، يُمارس من خلاله سكان تلك المناطق نشاطهم دون حاجة إلى مساعدة خارجية، وهو ما طبقته جماعة إسكامبراي في تجربتها الفريدة. فيما توجد جماعات مسرحية أخرى تقليدية تقدم عروضها على المسارح التقليدية، ذات القدرة الفنية العالية، التي لا تختلف في شيء عن الفرق المسرحية الأوروبية، على الرغم من أن التطورات الاجتماعية كانت قد قضت على قيم ماضية كانت سائدة في فترة ما قبل الثورة الكوبية.

بيرخيليو بينييرا

في هذا المناخ العـام لحـركة مـسـرحيـة متـفـردة، في إطار التـاريخ الثقـافي والمسرحي المتـفرد لأمـريكا اللاتينية، نشـأ الكاتب المسرحي والروائي والشـاعر والناقد الكوبي "بيرخـيليو بينييرا Virgilio Pinera"(1912-1979) [47].

وكانت حياته صعبة منذ بداياتها، لأنه طبـقاً لما كتب عنه شقيقه أومبرتو Hum-berto كانت حياته صراعاً دائماً مع الموت منذ طفولته، ولولا رعاية أمه له ربما كان قـد مات في سنـوات حياته الأولـى، وربما كانت تلك الوضـعيـة سببـاً في شخصيـته الصعبة المعقـدة وإنتاجه الأدبي الذي يعكس تلك الشخصـية المركبة، فهو يبـدو من خلال إبداعه أنه شخص يرفض الحياة ويفـعل كل ما من شأنه أن يهون عليـه مغادرتهـا في أسرع وقت ممكن [48]، وربما كان هذا أيضاً سـبباً في إعلانه الدائم أن العالم بلا معنى.

كان الكاتب ينـتمي إلى أسرة من الطبـقة المتوسطة، حـيث كانت تعـمل أمه معلمـة مما أثَّر على توجهـاته الفنية والأدبية منـذ نعومة أظافـره، لأن وجوده في بيت معلمـة جعله يلتقي الكتب مـبكراً، ثم درس الفلسفة والآداب، في جامـعة هافانا، وتقدم لدراسة الدكـتوراه، التي كتبها عن الكاتب "خـيرتوديس جوميث افـيانيـدا"، لكنه بعـد أن أنهاها امـتنع عن تقـديمها للجنة الإجـازة، لأنه رأى أن حواره مع أعـضاء تلك اللجنة سيكون مـختلفاً عن مـا اعتادت عليـه مثل تلك اللجان، وهذا أمر مـرفوض من جانب مجلس الجـامعة الذي يتمسك بالتـقاليد أكثر من بحـثه عن باحثين حقيـقيين يقدمون الجديد في مـجال البحث العلمي، وبرَّر الكاتب رفضه مناقشـة أطروحته العلمية بقوله: "لست مستـعداً للمشاركة

في مهزلة مناقشة أعضاء لجنة الدكتوراه"(49).

كان يحب القراءة خاصة لكُتّاب مثل ألكسندر دوماس وفيكتور هوجو، إضافة إلى أنه قرأ لكل الكلاسيكيين الإسبان تقريباً، لكن ميله الأكبر كان لقراءة المسرح ومشاهدته منذ طفولته.

كان للتفرقة الطبقية في المجتمع الكوبي قبل ثورة فيدل كاسترو تأثيره على حياة الكاتب بيرخيليو بينييرا، حيث كانت الطبقات العليا تخنق الطبقات السفلى وتكاد تقضي عليها بشكل شبه ميكانيكي، فكان الفتى "بيرخيليو" عاجزاً عن فهم هذا العنف الاجتماعي الذي كان يتداول جملة شهيرة: "اخرج أنت لأحتل أنا مكانك" (50)، مما خلق مجتمعاً متكالباً على المادية والبحث عن وسيلة للقفز من طبقة إلى أخرى، ليس بينها بالطبع العمل الخلاق.

كان بينييرا يُعتبر منذ بداياته الأولى كاتباً متميزاً ومتمرداً ورافضاً. عالمه الخيالي مليئ بالقهقهات المرعبة ... ويعكس تعبيراً غير مستقر ورغبة في الحياة المنعزلة والهامشية (51)، وتعرَّض بسبب هذا التمرد والرفض للواقع القائم إلى اضطهاد سلطات بلاده في الأربعينيات، التي أجبرته على الرحيل إلى الأرجنتين لفترة من الزمن، وكان رحيله هذا طوعياً، فقد قرر بمحض إرادته ترك الوطن والعيش لاجئاً في بلاد غريبة، خلال تلك الفترة انضم إلى جماعة مجلة "جنوب Sur" التي كان يصدرها عدد من الكُتّاب والمثقفين في بوينس أيريس بالأرجنتين، وكان النقاد يعتبرونه وقتها مبتدع "العبثية" في أمريكا اللاتينية (52)، وإن كان هو شخصياً يعتبر نفسه واقعياً "أنا واقعي جداً إلى درجة أنني لا أستطيع أن أُعبِّر عن الواقع فأشوهه" (53).

لكن ما أن لاحت له الفرصة للعودة حتى كان أول العائدين إلى بلاده ليشارك في تنفيذ مشروع ثورة كاسترو، التي كانت شعاراتها الحقيقية تدعو إلى المساواة وحفظ كرامة الإنسان، وكان العمل على تنفيذ هذه الشعارات الهم الأول للكاتب ولغيره من المثقفين، لذلك كانت ثورة العام **1959** بالنسبة له تحقيقاً للأمل المنشود: "عندما تأتي الثورة يذهب الخوف، عندها يمكنني أن أكتب بكل ثقة عن الإنسان الذي يمتلك قيمة وجوده" (54).

بدأ " بيرخيليو بينييرا" كتابته المسرحية بعدد من المسرحيات الناضجة المتفردة بين أبناء جيله، ليس في كوبا فحسب، بل في كل بلاد أمريكا اللاتينية الناطقة باللغة الإسبانية؛ فكتب قبل الثورة الكوبية مسرحيات: "صخب في السجن Clamor en el penal" العام **1938**، و"في تلك المنطقة المتجمدة En esa helada zona" العام **1943**، و"العبيد Los siervos" العام **1955**، لكن مسرحيته "إليكترا غاريغوو Electra Garrigo" التي كتبها عام **1946**، سببت له من المتاعب مع نظام باتيستا الدكتاتوري ما دفعه إلى مغادرة البلاد، واستحق عليها اللقب الذي أطلقه عليه بعض النقاد الذين وصفوه بـ "الرافض"، حتى أن الناقد "رينيه ليال Rine Leal" وصف أعماله المسرحية وجماليات الكتابة عنده بأنها المثال لما يمكن تسميته في النظريات النقدية باسم "**جماليات الرفض** La estetica de negacion" (55)، وهي نظرية جديدة بدأها هذا الناقد بعد الاطلاع على أعمال "بينييرا" والكتابة عنها، ولكنه لم يكمل تحديد نظريته النقدية الجديدة نظراً للظروف التي كانت ولا تزال تعيشها الثورة الكوبية، خاصة بعد أن بدأ بعض المثقفين المتطفلين على الثورة، كما

يحدث في التغييرات الجذرية في المجتمعات، يستغلون مواهبهم في الكيد للصعود إلى المناصب الرسمية على حساب المبدعين الحقيقيين.

لكن يمكن التعرُّف على أسس تلك النظرية من خلال الاطلاع على الأعمال المسرحية التي تركها الكاتب وتحليل محتوياتها، وهذا ما سوف نحاول الكشف عنه في حينه.

هذه الصفة التي أطلقها الناقد على بيرخيليو بينييرا دفعته منذ ذلك الوقت إلى تبني فكرة الرفض في مواجهة كل الممارسات الخاطئة، سواء في مجال الحياة السياسية والاجتماعية، أو في الحياة الثقافية والفنية، وتبين فيما بعد من خلال أعماله الفنية وممارساته الحياتية أنه كان يقوم بذلك من خلال مفهوم "الثقافة المقاومة cultura de resistencia" في مواجهة "القيم الجامدة"، والسفسطة، والخداع والدعة والسطحية والتجاهل الاجتماعي لذكاء الفرد(56)، التي تمارسها الطبقة المتثاقفة للاستفادة مادياً من الأوضاع السائدة سياسياً.

من هذا المنطلق ناضل بيرخيليو بينييرا دائماً ضد ما كان يسميه بتهميش الثقافة. وتحت ضغط الواقع الخانق في بلاده، اضطر إلى مغادرة كوبا مرة أخرى إلى "بوينس أيرس" (الأرجنتين)، هارباً، وهو ما انعكس في مسرحيته "هواء بارد Aire frio"، تلك المسرحية التي يعتبرها النقاد نموذجاً فريداً للدراما الواقعية الحقيقية، حيث نجد هذه الجملة المعبرة عن واقع الكاتب نفسه على لسان البطلة: "رغم أنني أحبك أكثر من أي شيء في هذا العالم، أقول لك لا تعد إلى هذا البلد الملعون، المليء بالحرارة والسياسيين والصراصير، "أوسكار" هذه فرصتك الوحيدة فلا تضيعها"(57).

لم تكن "جماليات الرفض" عند بيرخيليو بينييرا رفضاً لمجرد الرفض، ولكنها كانت مبنية على إيمانه بأن التفرد ينبع من قدرة الفنان على تبني الجديد دائماً، وكما يقول "ألفريدو جيفارا": "إن ما يُسمى بالبدعة أو الخروج على المألوف إنما هو جوهر التجديد في الفن، أياً كان نوع هذا الفن"[58]، ورفض هذا الكاتب لما هو سائد لم يكن رفضاً شفهياً، بل كان رفضاً عملياً ينعكس على إبداعه الأدبي، فقد كان من أكثر الكُتَّاب طليعية، ذلك المزيج من التجريب الطليعي والوجودية المتشائمة [59]، لذلك كان إبداعه جديداً دائماً، لكنه تعرض بسبب ذلك للاضطهاد، بسبب موضوعاته الجريئة في التناول سواء على مستوى الشكل أم الموضوع، فقد تعرض للاضطهاد بسبب مسرحيته "إليكترا غاريغوو Electra Garigo"، التي تعرضت للمنع من العرض في كوبا عام 1948 بسبب تقرير كتبته ضده "جماعة كتاب المسرح والسينما"، التي كانت تتكسب من وجود نظام باتيستا السابق على الثورة، فتحولت مسرحيته بسبب هذا التقرير إلى رقم في قائمة الممنوعات الطويلة التي كانت معروفة في ذلك الوقت [60].

منذ ذلك الحين تعرض الكاتب للعداء من جانب العديد من الجماعات التي كانت تدور حول مقعد السلطة قبل الثورة، وتحاول قدر جهدها إبعاد المبدعين الحقيقيين عن الساحة، فقد قامت "جماعة الشباب الكاثوليك" المتعصبة في العام 1958 بمحاولة لمقاطعة مسرحيته "العرس "La boda، ووصفوها بأنها مسرحية "لا أخلاقية".

كان بيرخيليو بينييرا يرى أن واجب كل مثقف بشكل عام أن يقاوم هذا

المرض الثقافي الذي كـان يعشش في المجتمع الكوبي قـبل الثورة. إلا أن الثورة التي جاءت لتغير الوضع في هذا المجتمع، ولتخلق مـجتمعاً جديداً كالذي كان يحلم به، سرعان ما خيبت آماله، فعاد إلى ممارسة "الثقافة المقاومة" أو الكتابة من خلال استـخدام أسلوب "جمـاليات الرفض"، يقول مُعـبِّراً عن ذلك: "علينا أن نكتب مـسرحـاً ونؤكد في الوقت نفـسه سياسـياً على أنه من الممكن أن نـؤكد ذواتنا بشكل فني درامـياً. علينا أن نكتب مـسرحاً منـطلقاً من الثورة السـياسـية ولكننا نرفض أن تكون تـلك الكتابة مـجرد بـيان ثوري، وبذلك فـقط يمكن أن تكون كـتاباتنا ثـورية في مجـال الفن" (61)، لأنه في رأيه: "الجـملة المفيـدة هي الأهم وما عداها مجرد كلام يدخل زوراً في خـانة الأدب، أنا أعتبر هذه الجملة لي، لكني أحولها لتقول: "بالنسبة لي كل شئ أدب" (62).

من خـلال هذا الإعلان برزت عـلى السطح من جـديد معـارضـته لبـعض ممارسـة المثقـفين المنتـفـعين من الثـورة، وشهـدت صـفحـــات "لا جازيتـا دي كوبا La Gaceta de Cuba" في عدديها الثاني والثالث الصادرين في العام 1962، تلك المعركـة الثقـافية الشـهيـرة مع "روبرتو فرنانديث ريتـامار"، والتي كانت سـبباً في استمـرار النظر إلى بيرخيليـو بينييرا على أنه متـمرد أو رافض، ومعادي لكل القواعـد والقيم السائدة في هذا المجتمع سـواء قبل أو بعد الثورة، على الرغم من أنه لم يكن معـادياً للثورة، بل كان من أبرز مـؤيديها، إلا أنه في العام 1969 تعـرضت مسرحـيتـه "ممارسة أسلوبـية Ejercicio de estilo" للمنع بسبب تقرير كتـبه أحد المثقفين المستفـيدين، الذين تجدهم دائماً خلف أي ثورة في أي مكان من العـالم، ولم تكن الـثورة الكوبيـة اسـتـثناء في هذا. ولم

يقتصر أثر التقرير على منع المسرحية المذكورة من العرض على خشبة المسرح، بل تعداه إلى شخص الكاتب، الذي جرت مقاطعته بشكل مهين، ومنعت أعماله الأخرى من العرض على خشبة المسرح في كوبا، في الوقت الذي كانت تُقَدم فيه على مسارح متعددة من دول أمريكا اللاتينية الأخرى، وتجد نجاحاً منقطع النظير، ويتعامل معه نقاد المسرح على أنه أحد أبرز كُتَّاب هذا الفن في كل البلاد الناطقة باللغة الإسبانية.

خلقت منه هذه المواقف نواة تدور حولها مجموعة من الكُتَّاب الكوبيين المهمين من جيله، الذين يعتنقون الأفكار نفسها، فكونوا معاً حركة "مقاومة ثقافية" عنيفة ضد عوامل الإفساد التي تتخفى خلف الشعارات الثورية، وبدأوا في البحث عن هوية ثقافية كوبية شرعية جديدة، ورغم اللعنات التي انصبت على رؤوس هذه الجماعة، وبالطبع على رأس بيرخيليو بينييرا باعتباره العقل المفكر والمدبر، إلا أن الكثير من المثقفين الآن يأخذون الموقف نفسه، ويحاولون تطبيق نظرية "الثقافة المقاومة"، في محاولة لتغيير الوضع والخروج من أزمة "سكون الثورة".

رغم المنع ومحاصرة الكاتب وأعماله في كوبا باعتباره شخصاً غير مرغوب فيه، لم يؤثر ذلك على الإقبال الذي كانت تجده هذه الأعمال في أمريكا اللاتينية، فتمت دراسته بشكل موسع، وتم ولا يزال يتم الاحتفاء بهذه الأعمال في المحافل الدولية، باعتبارها من المكونات الأساسية للمسرح المعاصر في أمريكا اللاتينية، حتى أن بعض النقاد أشاروا إلى أن بيرخيليو بينييرا يُعتبر من أكثر الكُتَّاب الكوبيين، وربما الأمريكيين اللاتينيين الذين خلفوا عدداً من

الأعمـال التي لم يتم تقديمهـا على المسرح، أو الأعـمال غيـر المنشورة، أو غـير المكتملة [63]، وهو ما يجعل الكاتب وأعماله موضع أحكام غير مبررة، حاولت الحظ من شأنه بعد رحيله المفاجئ في الثامن عشر من أكتوبر من العام 1979 .

لذلك فإن مـحاولة نشر بعض أعـماله في الفترة الأخـيرة، خاصة الأعـمال المجـهولة التي تم العـثـور عليهـا بعـد وفاته، كـان لهـا الفضـل في العودة إليـه لاستكشافه مُجدداً والتعامل معـه، بعيداً عن كل ما كان يُحيط به من أقوال، وما كان يـتم تفسـيره من ممارسـات شخصـية، تنعكـس بالسلب على أحكام الذين تعاملوا مع إبداعه المسرحي.

تم خلال السنـوات التي أعقبت وفـاته نشر عـدد من الأعمال الجـديدة التي رفـعت مـجـمـوع مسـرحـيـاته من تسع مـسـرحـيـات منشـورة إلى عـشـرين مـسرحـية(؟!)، منـها: "رعـبان قـديمان Dos viejos panico"، و"النحيف والسـمين El flaco y el gordo" و"الطفلة المحـبـوبة La nina qurida" و"المتطفلون Los mirones"، و"صندوق أحذية فارغ Una caja de za-patos vacia"، و"إنذار كــــاذب Falsa alarma"، و"المفــاجــــأة La sorpresa" و"دائمـاً مـــا يتم نسـيـان شئ Siempre se olvida algo " و"دراسة بالأبيض والأسود Estudio en blanco y negro".

كتب أيضاً ثلاث روايات: "لحم رينيه La carne de Rene" و"مناورات صغيرة Pequenas maniobras" و"سجون وماس Presiones y diamanes".

وترك عدداً من مجموعات القصة القصـيرة التي نشرها في حياته مثل "شعر ونثر Poesia y prosa"، و"قصص باردة Cuentos frios"، و"الذي جاء

لإنقاذي El que vino a salvarme"، وغيرها من الأعمال المكتملة.

إضافة إلى اكتشاف عدد من المسرحيات غير المكتملة، التي لم يصل أي ناقد إلى سبب توقفه عن إكمال كتابتها، رغم أنها كُتبت في فترات مبكرة من الثورة الكوبية، وهو ما يلفت النظر، والذي كان الدافع وراء الاهتمام به من جانبنا، وما سوف نحاول التوصل إلى تفسير له من خلال مناقشة بعض هذه المسرحيات.

لم يكن تأثير بيرخيليو بينييرا مُقتصراً على كتاباته فقط، بل كانت حياته مفتاحاً لدخول العديد من الموهوبين الشباب إلى عالم الإبداع الأدبي والفني، الذين وجدوا عنده التفهم والدعم الذي كان دافعاً لهم للإبداع. فقد وجد هؤلاء الشباب في أعماله نبعاً صافياً للتجديد، والخلق الفني المسرحي شكلاً وموضوعاً، لأنه كان دائم البحث عن التجديد في الكتابة.

الرعب الوحيد الذي كان يسيطر عليه، هو خشيته من أن يتوقف عند حد معين من الإبداع، بينما يتحرك العالم من حوله ويتركه عاجزاً عن اللحاق به، لذلك فإن الأعمال التي كتبها في فترة السبعينيات كانت فترة النضج الكامل، وهو ما يُعتبر أمراً طبيعياً عند كاتب دءوب يحاول اللحاق بركب التطور والتفوق على نفسه. لذلك كانت مسرحيته "التراك "El trac" من أكثر هذه الأعمال تعقيداً، فقد كتبها عام 1974، وتُعتبر من أحدث الأعمال الكاملة التي أمكن العثور عليها، وهي ترقد الآن في أرشيف المكتبة الوطنية، في الركن الخاص بالكاتب الذي يضم العديد من الأعمال الناقصة، وقصاصات الورق والرسائل التي تبرع بها الكثير من الأصدقاء والمقربين منه (64).

أهم أعمال بيرخيليو بينييرا المسرحية

كانت مسرحية "إليكترا جاريجوو Electra Garigo" أول كتابة بيرخيليو بينييرا للمسرح، ويُعبِّر من خلالها عن ألمه العميق للواقع الذي كانت تعيشه بلاده خلال تلك الفترة، "أنا كتبت إليكترا عام 1941، وخلال تلك السنة كنا غارقين في اليأس، ولم يكن هناك أي مؤشر يدل على إمكانية وقوع حدث ثوري. في ذلك العام كان فيدل (كاسترو) في الخامسة عشر من عمره وكان باتيستا رئيساً (لكوبا). وكان الضياع المادي والمعنوي في أقصى حالاته"[65].

لم تكن مسرحية "إليكترا جاريجوو" سوى قطعة هزلية تسخر من البرجوازية الكوبية في ذلك الوقت، وكانت تمثل النسخة الكوبية من المأساة الإغريقية المعروفة "إليكترا"، لكنها كانت قطعة مسرحية معاصرة بكل المقاييس، وكانت تعني تغييراً أساسياً في الكتابة الدرامية في كوبا وأمريكا اللاتينية [66]. ولم تكن المسرحية تقدم حكاية أو قصة ولم تكن ملتزمة بالقواعد المسرحية الراسخة في مسرح أمريكا اللاتينية في ذلك الوقت، ولم تكن لها حبكة من بداية ووسط ونهاية كما هو معروف، بل ولم تكن لها نهاية منطقية، بل كانت عبارة عن مجموعة من الأفكار المجردة يتم تقديمها من خلال استعراض كوبي، بينما تتمازج الرموز مع الواقع الكوبي: رمز الفحولة من خلال شخصية الديك، والمجموعة التي تغني أغنية من "جوانتاناميرا Guantanamera" الشهيرة، وكذلك عربة الموت التقليدية، وربما تركَّزت

الجرعة الدرامية في "مسرحتها، وتقديم الأسطورة الإغريقية بشكل ساخر وكوميدي، باستخدام عناصر كوبية محاطة بمناخ تراجيدي" (67).

في العام 1948، كتب مسرحيته الثانية "إنذار كاذب "Falsa alarma" تقع في فصل واحد. ويعتبرها النقاد أول عمل مسرحي ينتمي بكامله إلى المسرح العبثي الأمريكي اللاتيني، وتقوم على حدث تراجيدي مكتوب بشكل كوميدي، من خلال شن هجوم قوي ضد النظام القضائي، وتتكون من جزأين.

الأول يبدو منطقياً في عرضه للموضوع وينمو في خط متصاعد: سيدة أرمل تطلب من القاضي القصاص لموت زوجها الذي قُتل على يد شخص مجهول وبلا سبب ظاهر، إلا أن هذه البداية المنطقية تستمر حتى نهاية المشهد الأول، حيث يُفاجئ المشاهد ببداية المشهد الثاني من المسرحية بموقف "عبثي"، حيث نجد أن القاضي والسيدة الأرمل يتبادلان الأدوار ويتحولان إلى مجرد رجل وامرأة يتبادلان حواراً لا اتساق فيه، ويبدو كاستجواب أتوماتيكي، الأسئلة والإجابات لا يحكمها المنطق (68).

كانت هذه المسرحية الثانية التي يكتبها طبقاً لتقنية "المسرح العبثي" قبل أن يتخذ هذا النوع من المسرح مكانه سواء على المسرح أو كتوصيف من قبل النقاد المحترفين، وسبقتا نشر يوجين يونسكو مسرحيته "المغنية الصلعاء La cantatrice chauve " في العام 1950، والتي يؤرخ بها النقاد لظهور مسرح العبث في أوروبا، وربما كانت هذه المسافة الزمنية بين كتابة هاتين المسرحيتين ومسرحية يونسكو التي جعلت بينييرا يقول إنه ليس نتاج ظهور "مسرح العبث": «أنا لست وجودياً تماماً ولا عبثياً تماماً، أقول هذا لأنني كتبت

"إليكترا" قبل ظهور "الذباب" لسارتر، وكتبت "صفارة إنذار كاذبة" قبل أن ينشر يونسكو "المغنية الصلعاء"، ولكنني أستطيع أن أقول إن العبث كان في المناخ العام كله، ومهما كنت أعيش في قارة أخرى وفي مناخ ثقافي مختلف فأنا ابن عصري"(69).

في المستوى نفسه كتب بعد ذلك مسرحيته "يسوع "Jesus" في العام 1948، وإذا كان بينيرا في إليكترا استخدم الأسطورة الإغريقية، فإنه استلهم في هذه المسرحية الأسطورة المسيحية الإنجيلية، وتبدأ المسرحية منذ البداية بموقف عبثي، يسوع حلاّق في حي شعبي يجد نفسه محاصراً بمن يعتبرونه "المسيح"، ويعلنون عن كرامات لم يقم بها، فيتحول البطل إلى ضحية لموقف عبثي لا علاقة له به، إنه ضحية للظروف العبثية المحيطة به، ولم يعد أمام البطل أن ينكر ما يلصقون به من كرامات بل ينتهي إلى إنكار ذاته.

ربما في هذه المسرحية يمكن أن نجد البطل أحد الركائز الأساسية التي يقوم عليها مسرح العبث أو المسرح العبثي: البطل هنا ليس البطل الكلاسيكي الذي اعتاد كُتَّاب المسرح استخدامه منذ أن حدد أرسطو مواصفات الدراما، بل هو هنا "البطل المضاد"، ويسوع هنا يمثل أيضاً الفرد الذي عليه ألا يحاول إقامة حياته في هدوء فقط بل تحاصره ظروف عبثية تدفعه إلى النضال ضد القواعد الاجتماعية المتعارف عليها، وعدم الاتزان الشخصي الذي يصيبه جراء هذا الوضع العبثي، ولكنه ينتهي إلى قبول ما ينادي به العامة لأنه لا طريق آخر أمامه سوى قبول ما تفرضه عليه الظروف العبثية (70).

في رأي بينيرا أن هذا "الحلاق" ليس شخصاً مختلفاً وليس قديساً، بل هو

على العكس تماماً، إنه مُحبط آخر في قائمة المحبطين القانطين في الحياة الكوبية عام 1948 "[71]، وهذه المسرحية تعكس المدى الذي وصلت إليه سخرية الكاتب بكل ما هو محيط به، إلى حد السخرية من كل ما هو مقدس.

مسرحيته الرابعة: "العرس La boda" كتبها في العام 1957، وهي المسرحية الوحيدة التي يشير الكاتب إلى أنها انطلقت من حدث واقعي: "قبل سنوات كانت هناك معلقات(•) مكتوبة من خلال جمل قلتها وتسببت تلك المعلقات في أن أقف موقفاً غريباً، فقدت بسببه صداقة شخصية مهمة بالنسبة لي: يا له من غباء؟ لكن كل المواقف الغبية لا معنى لها [72].

تدور المسرحية حول "فلورا"، فتاة مصابة بنقص فيزيقي خاص، عيب تكويني في الجسد، حاولت أن يكون سرها طوال حياتها، لكن ليلة عرسها اعترفت لخطيبها بهذا العيب دون أن تنتظر منه إفشاء لهذا السر الذي احتفظت به حتى ليلة العرس، نهداها ساقطان، لكن الخطيب أفشى السر إلى أصدقائه، على الرغم من أنها تحب "ألبيرتو" ولا تريد أن تفقده، إلا أنها في موقف غبي قررت أن تفقد الخطيب عقاباً له على إفشائه السر، وقررت إنهاء العلاقة بالانفصال عنه، رغم أنه تحبه.

ومنذ أن يفشي الخطيب السر وحتى نهاية العمل، والحوار يدور حول تفسير المواقف التي أدت إلى هذا الانفصال غير المفهوم ليلة العرس، لأن الحوار يتجنب تماماً الحديث عن السبب الحقيقي وهو أن "نهدي العروس ساقطين". إلا أنه طبقاً لحبكة المسرحية، فإن الحوار لا يُفسر شيئاً ولا يكشف عن شئ، لأن كل

(•) المعلقات: هي ملصقات يكتبها بعض الأشخاص ويعلقونها ليلاً، تتناول بعض الأسرار الخاصة بأشخاص من سكان القرية كنوع من إثارة الفضائح، وكشف لتلك الأسرار.

شخصية تتحدث بلغة خاصة بها غير مفهومة للشخصية الأخرى أو الآخرين، والحقيقة أن أياً من شخصيات المسرحية على استعداد للتوصل إلى تفسير منطقي لما وقع (صفحة 198 من مسرحية العرس).

يصل الموقف في النهاية إلى أن العريس ألبيرتو يطلب إعادة تركيب المواقف من البداية ليتفادى ما قام به من قبل في إفشاء السر، لكن تنتهي المسرحية بتضييع الوقت في التوصل إلى تفسير منطقي دون عودة عن قرار الانفصال.

في العام 1958 صدرت مسرحيته "هواء بارد Aire frio" التي تُعتبر من أطول أعمال الكاتب من حيث الحجم، وهي تعكس حياة صعبة لعائلة مفلسة من الطبقة المتوسطة، عائلة "روماجيرا"، فنجد "لوث ماريا" تعمل حائكة لتستطيع الأسرة البقاء على قيد الحياة، الأب "أنخيل" عاطل عن العمل وما يستطيع الحصول عليه من مال ينفقه على الخمر والنساء، الأخ "أوسكار" الشاعر ، عاطل عن العمل أيضاً، لأنه ببساطة يرى أن الشعر أهم ما في الحياة، وأنه لا يجب تضييع الوقت في عمل أي شئ آخر غير الكتابة. انطلاقاً من هذه الفكرة ينفق حياته من أجل التفرغ لكتابة القصائد بغض النظر عن العائد المنعدم من تلك الكتابة، أما "آنا" الأم فإنها نموذج للمرأة اللاتينية التي تمضي الوقت في البكاء في صمت، وندب حظ الأسرة وأفرادها.

وإن كانت هذه المسرحية تبدأ بموقف واقعي، فإن المؤلف يستخدم هذه الواقعية لينطلق منها مُعبِّراً عن الجحيم الذي كانت تعيشه الطبقة المتوسطة الكوبية، لأن "الأساسي في مسرحية "هواء بارد" أنها تؤكد على التجديد الذي أدخله بينييرا على أسلوبه ابتداءً من تلك المسرحية، وأهمها الابتعاد عن

التلاعب اللغوي وتأكيد النظرة الانتقادية للمجتمع الكوبي في تلك الفترة"[73].

في العام 1959 يكتب المؤلف بيرخيليو بينييرا مسرحيته "النحيف والسمين El Falco y El Gordo" والتي يبنيها على قاعدة "التناقض" الكامل بين الأشياء، فالسمنة تعني الخوف من الجوع المطلق وهو ما يدفع الشخص السمين في المسرحية إلى أكل طعام النحيف، الذي يموت جوعاً، إلا أن النحيف من ناحيته يبحث عن الوسيلة التي تُمَكِّنه من مواجهة هذا الموقف الصعب بالنسبة له، وينتهي في النهاية إلى أنه يأكل السمين، وبهذه الطريقة نجد أن النحيف يحل محل السمين في العرض، وفي الوقت نفسه فإنه يلد نحيفاً يحل محله، ويبدأ الصراع مُجدداً بين السمين الذي كان نحيفاً من قبل، وبين النحيف الجديد الناتج عَن أكل النحيف السابق للسمين؛ أي تبدأ اللعبة من جديد ونعود إلى نقطة البداية.

في العام 1960، أي بعد عام واحد من نجاح ثورة كاسترو، يكتب بينييرا مسرحيته "المُحسن El filantropo" التي تدور حول شخصية "كوكو" التاجر الذي يمتلك المال ولكنه يعيش في عزلة قاتلة، فيدفع بهذا المال إلى الفقراء كمن يدفع إحساناً، لكنه في الحقيقة يوظف هذا الإحسان لتلبية حاجة خاصة عنده، لأنه يطلب من الفقراء الذين يمد لهم يد الإحسان أن يؤدوا أدواراً تثير السخرية وتُخرجه من عزلته، ومن بين ما يطلبه من الفقراء المحيطين أشياء تبدو أقرب إلى ما تفعله الحيوانات في حلقات الحواة الجوالين، فهو يطلب من أحدهم أن يسير على أربع، أو تقليد صوت الكلب، أو أي شئ يثير غريزة الضحك لدى

التاجر الثري، وهؤلاء الفقراء يقومـون بالطبع بفعل كل هذا لا رغبة في الترفيه عن التاجـر وإنما لحاجـتهم إلى المال الذي يحـصلون عليه مـقابل هذه الأعـمال المزرية.

لكن أفعال هذا التاجـر "المُحسن" تثير الغضب لدى من لا يستطيـعون تنفيذ ما يطلبـه منهم ليحـصلوا على المال، ويجدون دافعـاً للانتقـام من التاجر بقـيادة "ماريا" الثورية التي تجـمعهم من حولها وتقودهم إلى هذا الانتـقام، فهي تعرف نقطة ضعف التـاجر، وهي "خوفـه من العزلة"، وتقرر أن تقـود إضراباً جماعـياً ضد القيام بالأعمال التي تُرَفِّه عن التاجر.

في البداية يهـددهم التاجر بإبعـادهم عنه، ولكن ما أن تبدأ الجـماعة بقـيادة ماريا في الابتعاد عنه، حتى يبدأ هذا الأخير فـي البكاء الهستيري خوفاً من بقائه وحيداً.

الخوف هو الدافع وراء كل المواقف العبثيـة التي يتخذها التاجر، ولكنه يظل على موقـفه من ممارسة العـبث بمن حوله أو صنع المواقف العـبثيـة من خلالهم، ويجد النقـاد في دور "ماريا" الثوري نوعـاً من تأييد الثورة الكوبيـة التي نجحت في العام السابق على كـتابة هذه المسرحية، فهي في الـنهاية التي تنجح في تثوير الجماعة في مواجهة التاجر، وتمثل الأمل في التغيير [74].

في العام 1964، أي بعد خـمس سنوات من الثورة، يواصل بيـرخيليو بينيـرا كتابة أعماله المسرحيـة بنص "دائماً ما ننسى شيئاً Siempre se olvida algo " وهي مســرحية من فـصل واحد، تُرَكِّز في مـوضوعهـا على نقد "التـدقيق في الأشيـاء الصغـيرة" وإهمال الذاكـرة، فنجد البطلة "لـينا" وخادمتـها "تشـاتشا"

تواجهان مشكلة أساسية، فهما في كل رحلة تقومان بها تفقدان شيئاً، أو تنسيانه، وهذا يدفع السيدة إلى التدقيق دائماً في كل الأشياء الصغيرة التي يجب أن ترافقها في رحلاتها، ولكنها تنتهي دائماً إلى أنها تنسى شيئاً، أي شئ حتى لو كان شيئاً صغيراً، وكل هذا بسبب هوسها بـ "الدقة في التنظيم" التي لا تمنع في النهاية من نسيان شئ.

وحتى لا تنسى أي شئ تقوم السيدة لينا بوضع قائمة مكتوبة لكل ما يجب أن تحمله معها، لكن تطلب من خادمتها أن تتعمد نسيان شئ، وعندما يبدآن الرحلة يتخلصان من عملية النسيان بتذكر ذلك الشيء الذي نسياه عمداً، وتبدأ قبل الرحلة في مراجعة الحقائب بمساعدة خادمتها، وبمراجعة هذه القائمة قبل السفر. على الرغم من تذكر الخادمة أن سيدتها نسيت "عمداً" شيئاً، إلا أن السيدة تعتقد أن خادمتها نسيت شيئاً، ويدفعها هذا إلى مراجعة القائمة مع خادمتها مجدداً، ويتكرر هذا بشكل عبثي بلا نهاية.

بالطبع يكتب المؤلف هذه المسرحية من خلال استخدامه السخرية التي تقلل من ملل تكرار الحدث، وخلال هذه السخرية تتكرر الجمل الكوبية المعروفة بالـ "شوتيو El choteo" [75]، فالكوبي في رأي المؤلف "لا يمكن فهمه إلا من خلال السخرية اللاذعة في المواقف الجادة جداً"[76].

تأتي مسرحية "رعبان قديمان Dos viejos panicos" عام 1968، لتكون أداة الكاتب في الخروج من المحلية إلى العالمية، خاصة بعد فوز المسرحية بجائزة "بيت الأمريكتين Casa de las Americas"، ولا تزال هذه المسرحية تُعتبر من أهم وأفضل أعمال الكاتب، في رأي النقاد. الشخصيتان الرئيسيتان: "تابو"

و"توتا" عجوزان في الستين من عمريهما، يحبسان أنفسهما في مكان مغلق ومحدد بعيداً عن الحياة، ويفعلان كل ما في وسعهما لقتل "شئ" واحد، وهو "الخوف"، الخوف من الحياة، والخوف من الأشياء المحيطة بهما، لكنهما خلال هذا يفشلان في التخلص من الخوف داخلهما، ويقرران "ابتداع أو خلق" شخصيتين أخريين تمثلان "تابو" و"توتا" ويقرران قتل بديليهما للتخلص من الخوف الذي يعتريهما.

يؤكد المؤلف على الخوف في المسرحية تجسيده على شكل "قمع ضوئي" يتنقل عبر الخشبة مما يثير الرعب في قلب الشخصيتين نظرًا إلى أنهما لا يستطيعان الإمساك به وقتله كما كانا يرغبان منذ البداية، ليصل قرب نهاية المسرحية إلى التوسع في نشر رقعة الضوء وسقوط الشخصيتين في قبضته، حيث يسيطر الخوف على الموقف تماماً دون أن تتخلص الشخصيتان من خوفهما بقتل البديل.

تعرف الجمهور، العام 1970، على مسرحية جديدة لبيرخيليو بينيرا بنشرها في مختارات "مسرح أمريكا اللاتينية "Teatro breve hispanoamericano" (77) "التي أعدتها للنشر دار "أجيلار" الإسبانية، وهذا النص الجديد بعنوان "دراسة بالأبيض والأسود Estudio en blanco y negro" الموضوع الدرامي لهذا النص الجديد يدور حول فتى وفتاة عاشقين يشهدان معاً موقفاً غريباً وعبثياً بين رجلين، يقول أحدهما: "أبيض" ويرد عليه الآخر بقوله: "أسود"، وهكذا في شكل بسيط ومستدير يدور الحدث ويتكرر، ولكنهما الفتى والفتاة يبقيان على هامش الحدث مشغولان بحالة الحب والهيام التي تلفهما، إلى أن يصل الحوار

بين المتناقشين إلى أقصى ذروته وعنفه، حينهـا يتدخل في الحوار العبثي شخص ثالث يصرخ: "أصفر"، وهنا تنتهي المسرحية بالشكل العبثي الذي بدأت به.

لم يكن هذا النص هو الأخـير الذي كـتبه بيـرخيليـو بينييـرا قبل وفـاته عام 1979، فقد عثر أصدقاؤه وأسرته على نص كامل كتبه عام 1971، بعنوان "دثار محـاك في كهف أفـلاطوني "Un arropamiento sartorial en la ca- verna platonica" . الشخصيات في هذا النص تفـتقد إلى التحديد، بمعنى أنه لا أسماء لها، بل مجرد شخصيات تتحرك على خشبة المسرح لتقدم أو لتُعبِّر عن شئ محدد يهدف إليه الكاتب، شخصـيات المسرحية "خمس".. واحد منها فقط يحمل اسماً وهو "ثيريمونيو Ceremonio" وهو اسم له معنى خاص من خلال ترجمـة الفعل الذي يشتق منه وهو "Ceremoniar" ويمكن ترجمته على أنه "المحـتـفل" أو الذي يدير الحـفل أو يحـافظ على تنفـيذ البـروتوكـول. والحوار بين الشخـصيات جمـيعاً يدور حول "الفارق بين الـواقعي والمظهري"، والفارق بين "الكذب والحـقيقة". وتنتـهي المسرحية بانتـصار الواقعي والحقـيقة على المظهـري والكذب، وحـسب رأي النـقاد أن المـؤلف يحـاول الكشف عن السلطة القـمعـيـة التي تفرض علـى الفرد أن يعـيش في عـالم من المظاهر غيـر الواقعية (78).

بعد رحيل المؤلف تم العثور أيضاً على العديد من النصوص المكتوبة، ولكن أغلبها لم يُنشـر لأنها ببساطة كانت ناقصة، وفي رأي بعـض النقاد من أصدقاء المؤلف مـثل "رينيه ليـال" أن هذه النصوص لم تكتـمل، لأن الكاتب، لأسـباب خاصة به وبموقفه من الحياة السياسية والاجتماعية في بلاده، اختار ألا يكملها.

جماليات الرفض في مسرح بينييرا

بيرخيـلـيو بينييرا مـعروف بين فناني المسرح في أمريكا اللاتينيـة بأنه صاحب "لعبة اتحـاد التناقضـات"، مما جعل مسـرحه مقارباً لمسرح "العـبث"، لكنه مسرح عبث الأحداث اليومية الذي كان طليعياً فيه، وجاءت كتابته له سابقة على نشأة مسـرح العـبث الأوروبي، لأنه قدم هذا النوع في الوقت نفـسه الـذي كان فـيه يوجين يونسكو في بدايات إبـداعه العـبثي، وهو اتجـاه يكاد يسـيطر على أكثـر أعـماله، فـهو يُحـوِّل الواقع إلى شظايا بينمـا يتحـد الواقع ويتـشكل في شكل متكامل. مـسرح يهرب من الإمكانية المنطقـية لشخصيـاته، وهو الشكل الخاص جداً بعـبث هذا المسرح، والذي ليس سـوى رؤية وشهـادة باردة عن عالم غـير متوازن ولا معنى له، والذي يُعبِّـر عنه الكاتب نفسه بقوله: "...عندما بدأت في الاستعداد لقص حكاية عائلتي، وجدت نفـسي أمام موقف عبثي جداً، لأنني لو قدمـتهـا بشكل واقعي جـداً فإنها سـوف تتحـول إلى عبث. لذلك فـإن تقديم حكاية أسرة كوبية في مـسرحية "هواء بارد Aire frio"، هي حكاية ليست في حاجـة إلى العبث، لأنها لو تم تـقديمها بشكل عـبثي مقـصود فإن شـخصيـاتها سوف تتحول إلى شخصيات منطقية" [79].

هذا العبث المتناقض نجده في عملين من أعماله غير المكتملة، والتي نرى أنها النموذج الأمثل الذي يكشف عن سبب مقاطعة الحياة المسرحية الكوبية لأعماله رغم اعتـراف الجميع بقـدراته وتميزه. والعمل الأول تركـه الكاتب بدون عنوان

واختار له الناقد "رينيه ليال" عنوان "التوأمتان Las siameses "، وهي مسرحية تركها المؤلف ناقصة، لكنه ترك رسم شخصياتها ودور كل منها، وكان فصلها الأول مكتملاً، وذلك من خلال ست ورقات مكتوبة على الآلة الكاتبة، و21 ورقة مكتوبة بخط اليد [80]، والمسرحية الأخرى "فأس أم جاروف ?Un pico o una pala" وكلاهما أبطالهما فتاتان توأم.

للتوصل إلى فهم أهم أسس "جماليات الرفض" التي أشار إليها الناقد الكوبي "رينيه ليال"، والتي يرتكز عليها مسرح بيرخيليو بينييرا، أي تلك الجماليات التي اختطها لنفسه والتي تميز بها مسرحه عن غيره من كُتّاب المسرح في أمريكا اللاتينية، لابد من البحث في شخصيات هذه الأعمال، وطريقة تركيبها وحركتها على المسرح، إضافة إلى العناصر الأخرى التي يبني بها المواقف، وأيضاً اللغة المستخدمة في الحوار التي تبدو عبثية لا تؤدي إلى شئ، لكنها في الحقيقة تُعبِّر عن الواقع الذي تفوق في عبثيته على الإبداع نفسه.

ملامح الشخصية

تعتبر الشخصية من أهم العناصر في المسرح، لأنها في إطار العمل الفني أداة التوصيل الرئيسية ما بين المؤلف والجمهور، فالمؤلف يضع في فم الشخصية رؤيته الخاصة لما يحيط به ويريد أن يُعَبِّر عنه، لكن مسرح العبث تحولت فيه الشخصية تحولاً كبيراً، فأصبحت الشخصية تتحول بتحولات المواقف التي تُعبِّر عنها، ولذلك ظهرت شخصيات جديدة لم تكن معروفة في المسرح من قبل،

مثل الشخصية المستهترة الناقصة والغامضة، في النهاية ممثلة تماماً للإنسان في القرن العشرين بكل تناقضاته مع نفسه ومع الآخرين. الإنسان الضائع والممزق بين الواقع ورداءته والقيم الأخلاقية الإنسانية، فأصبح جزءاً من المجتمع وعدواً في الوقت نفسه لهذا المجتمع، لذلك يمكن للمؤلف أن يختار الطريقة التي يقدم من خلالها رؤيته وبالتالي يختار شكل الشخصية الملائمة لهذا الدور وتحديد ملامحها (٨١)، من هنا فإن الشخصية المسرحية في أعمال بيرخيليو بينييرا تنطبق عليها ملامح الشخصية العبثية: فقدان الشخصية بشكل تام، أو بمعنى أصح تخلي الشخصية عن ذاتيتها وضياعها في المجتمع. بدلاً من أن نرى شخصية محددة الملامح، نجد أنماطاً. شخصية فارغة من المحتوى، وتدور في حلقة مفرغة، وليست لها أسماء، وهي تقنية توجد واضحة عند مؤلفين آخرين مثل "ستراندبرج"، ويبدو هذا واضحاً في أعمال معينة من مؤلفات بينييرا مثل: "إنذار كاذب Falas alarma".

في هذه المسرحية التي تقع في فصل واحد، نجد ثلاث شخصيات محددة بالنمط وليس بالاسم: القاضي، والقاتل، والأرملة زوجة القتيل، والكاتب يصف تلك الشخصيات بملابسها وحركتها على المسرح دون أن يصرح لنا بأسمائها؛ أي يصفها من الناحية الخارجية بأوصاف يمكن أن تنطبق على أي شخصيات أخرى، وزيادة في العبث يضع المؤلف شخصياته في أوضاع مختلفة ما بين مشهد وآخر، فهو ينتقل بالأرملة والقاضي إلى المشهد الثاني بملابس مختلفة وهيئة لا علاقة لها بالمشهد الأول، ومن يرى الأرملة يعتقد أنها ليست تلك التي كانت تولول في المشهد الأول نظراً لملابسها الملونة اللافتة للأنظار مما

يجعل تلك الشخصيات شخصيات عبثية تفقد كل علاقة لها بالواقع، وتفتقد إلى الاستمرارية مع ماضيها.

(... بعد فترة صمت يُفتح الباب من جديد ويظهر القاضي مرتدياً ملابس عادية، يقترب من الجرامفون ويرفع عنه الأسطوانة الموسيقية).

القاضي: إنه أمر غير محتمل، إلى متى سأظل استمع إلى الدانوب الأزرق؟ (يتحدث إلى القاتل) ألا ترى نفس ما أرى؟.

الأرملة (مرتدية ملابس مسائية أنيقة، ألوانها براقة، تتجه نحو الجرامفون) بينما تقول للقاضي: لماذا رفعت الأسطوانة؟ أنا أعشق الدانوب الأزرق (تضع الأسطوانة من جديد وتقول للقاتل) أليس هذا الفالس جميلاً؟ (تحتضن القاتل وتبدأ معه رقصة الفالس على أنغام الموسيقى، تتوقف فجأة وتقول له) ماذا حدث لك، هل نسيت، أم أنك نسيت الرقص؟ (تتجه نحو القاضي) إذن فلنرقص أنا وأنت. (82).

وإمعاناً في فقدان الشخصية يضع الكاتب شخصيات أخرى لا ملامح لها على الإطلاق وتفتقد إلى أسماء خاصة بها، حيث يطلق عليها المؤلف: رجل 1، رجل 2، امرأة 1، وامرأة 2، ويرى النقاد أن مثل هذه الشخصيات "المجهلة" تُسَهِّل على الكاتب استخدامها بشكل أكثر حرية، حيث يمكن لتلك الشخصيات أن تتبادل أدوارها، ومثل تلك الشخصيات توجد في معظم المسرح العبثي سواء في أوروبا أم في أمريكا اللاتينية.

شخصيات بيرخيليو بينييرا شخصيات رافضة لما يدور من حولها، لذلك نجدها تدور في حلقات، تُكَرِّر حركاتها وتُكرِّر جملها باستمرار، ويبدو أنها لا

ترمي إلا إلى تغطية المساحة الزمنية لوجودها على خشبة المسرح بأي شئ حتى لا يتوقف العمل في العرض، وفي الوقت نفسه لا تبدو هذه الشخصيات خاضعة لأي زمان أو مكان محددين، إنها شخصيات تمثل ملامح بشرية مشوهة تعيش الواقع بطريقتها الخاصة لأنها ترفض قبوله كما هو، أو كما يبدو ظاهرياً.

من ملامح الكتابة الأخرى لدى بيرخيليو بينييرا أن شخصياته تعلن وبوضوح عن حالة التفسخ التي يعيشها المجتمع والقيم التي توجد في هذا المجتمع، ويمكن رؤية مثل هذه الشخصيات في مسرحية: "النحيف والسمين"، التي تجري في مستشفى وتلعب شخصياتها أدوار المرضى. السمين مريض ثري يقدمون له طعاماً خاصاً وبكميات ضخمة، فيما يبدو النحيف على العكس تماماً من تلك الشخصية، إذ عليه أن يقبل بطعام المستشفى السيئ المذاق القليل الكمية بينما يراقب ما يأكله السمين يومياً من ألذ الأطعمة، ويبدو أن السمين لا يتلذذ فقط بالتهام الطعام الكثير، بل يتلذذ أيضاً برؤية معاناة النحيف، لكن الشخصيتين مرسومتين بشكل لا إنساني، أي أن أياً منهما لا يستحق أن يكون أفضل من الآخر، كل منهما ليس إلا نمطاً من الأنماط التي تعيش في المجتمع.

السمين يمثل الحيوانية التي لا تتحرك إلا عندما ترى طبقاً من الطعام، فيما يمثل النحيف خنوع الفقير لقدره وتخليه عن دوره في التغيير، أو على الأقل محاولة التغيير، وأي محاولة لإصلاح أي منهما من المؤكد أنها ستنتهي بالفشل، لأنها شخصيات نمطية نتاج مجتمع لا إنساني ولا يمكن أن تكون على هيئة أخرى، لأنها في النهاية تمثل هذا المجتمع المشوه الذي نشأت فيها. هذه النوعية من الشخصيات تغلب على أكثر شخصيات مسرحيات بيرخيليو بينييرا، ويمكن

اكتشافها بسهولة في العديد منها.

بيرانـديللو يرى أنه لا توجد شـخصـية واحدة للـفرد الواحد، ولكـن توجد شخصيات متعددة، وفي أحيان كثيرة متناقضة أو متعارضة، وأنها لا تعيش في واقع مطلق بل تـعـيش في واقع نسـبي، ولا يوجـد خط فـاصل بين الحـقـيـقـة والكذب، بين الواقع والمتخيل، فإن الشخصيـة تجد نفسها في خضم الصراع بين الواقع والمظهر.

رؤية بيرانديللو للشخـصية تنطبق على شخصـيات بيرخيليو بينـيرا في معظم أعمـاله المسرحية، لـكن تلك الشخصيـات تتميـز بعناصر أخرى خـاصة بالكاتب الكوبي، فإنها في مـعظم الأحوال توجد على هيئة مزدوجـة، وكل منها لا تستطيع الوجـود دون الأخرى، إلى درجـة تجعل العـلاقات فـيمـا بينها أقـرب إلى علاقـة السيد/ العبد، وربما تكون مسرحية "رعبان قديمان" الأكثر تمثيلاً لتلك الشخصيات.

تتميـز تلك الشخصيـات أيضاً بأنها تبدأ من الـواقع، لكنها سرعان مـا تفقد صلتها به والتحـول إلى تقديم شخصية عبثيـة تحت ضغط الظروف المحيطة بها، مثـل شخـصية "خـيسـوس" التي تلعب دور المسـيح بعد أن تفـقد القـدرة على مواجهة المجتمع في دورها الحقيقي، فالسيد خيسوس الحلاَّق يجد نفسه مضطراً إلى قبول شخـصية "المسيح" المُخَلِّص بعد أن فقد صلتـه بالواقع بقبوله بما يُشاع عنه من كرامات.

تلك الشـخصـيات شـبه ميـكانيكية، أو أقـرب إلى الماريونيت التي تتـحرك بخيوط بعيدة عنه، وإن كانت تنتهي إلى الدخول في إطار لعبة لا تضع قواعدها لكنها تخضع لنتائجها، مما يجعلـها في حالة تحول وتشويه دائمين، حيث يمكنها

أن تلعب دوراً في بداية المسرحية، لكن هذا الدور يمكن أن يتحول إلى دور آخر أو حتى مناقض للدور الأول.

لكن شخصيات بيرخيليو بينييرا وصلت في الستينيات إلى مرحلة النضج الكامل، وإن كانت تدخل في الإطار الظاهر الذي يسيطر على شخصيات مسرح العبث بشكل عام، أو المسرح العبثي في أمريكا اللاتينية، فإنها لا تصبح متحدثة باسم المشاكل السياسية والاجتماعية التي تعيشها أو تحيط بها، لكنها تظل مُعبِّرة عن المشاكل الوجودية العامة للإنسان.

السخرية

منذ أرسطو وحتى يومنا هذا، شاهدنا وقرأنا وسمعنا الكثير من المحاولات التي بذلها البعض لتعريف السخرية أو الهزل سواء على المستوى الإنساني أو الفني، ولكن تلك المحاولات تعددت بتعدد من قاموا بها، بالنسبة لفيلسوف مثل "كانت" ما هو كوميدي "تعبير عن إحباط فجائي لأمل في عمل شئ" (83)، إما بالنسبة لهيجل فإن ما يميز الكوميدي "الشعور باللذة المطلقة، والطمأنينة التي يمكن الشعور بها والتي تجعل المرء في مرحلة أعلى نفسياً لتخطي الوقوع في حالة بؤس" (84)، فيما عبَّر بودلير أيضاً عن الكوميدي بأنه "أعلى مراحل الشيطانية الإنسانية وإحدى بذور التهديد الرمزي" (85)، لكن ما يمكن الخروج به من نتيجة من العديد من الشروح والتعريفات التي حاول تقديمها الكثير من الكُتَّاب والفلاسفة، أن السخرية تبقى تعبيراً فردياً عن مواجهة الإنسان للواقع

المحيط به، وبشكل خاص عندما يتفوق هذا الواقع على قدرة الإنسان على فهمه والتعامل معه، هي في الكثير من الأحيان وسيلة أو أداة لمواجهة المجهول، وفي أحيان أخرى يمكن استخدامها لضرب الرموز والأفكار الاجتماعية التي يفقد الفرد الإيمان بها.

وإذا كان المسرح العبثي في أمريكا اللاتينية ومسرح العبث في أوروبا استخدما السخرية كأداة أساسية من تقنيات الكتابة المسرحية، إلا أن هناك فوارق بين المسرحين في استخدام هذه التقنية، وربما الفارق الرئيس بين الاثنين أن مسرح العبث الأوروبي يستخدم السخرية كوسيلة لتحرير العقل من الوضع الاكتئابي وفقدان الأمل في حياة أفضل بالنسبة للإنسان المعاصر، حيث أن "السخرية تُعتبر الوسيلة الوحيدة للتحرر من الهموم" (86)، بينما الكاتب الأمريكي اللاتيني يستخدم السخرية، ليس فقط لمواجهة الأوضاع السياسية والاجتماعية الضاغطة على حياته، بل لطرح الأمل في نفوس مشاهدي المسرحية، الأمل في إمكانية التخلص من الواقع السوداوي.

الكاتب الأمريكي اللاتيني يواجه الواقع المرير في بلاده بالسخرية منه، ويواجه القمع وتجريد الإنسان من إنسانيته بالنكتة والسخرية ممن يقفون وراء هذا القمع، لأن الكاتب هنا يقوم بفعل انتقادي وتحليلي لمجتمعه، ويحاول التأمل في المشاكل التي تواجهه، وأعتقد أن الناقد "دانييل ثالاكايين" عبَّر عن هذا في تحليله لمسرحية للكاتب رينيه ماركيث بقوله "إن ماركيث يتعامل دائماً مع العبث بالطريقة التي يُمليها عليه الواقع السياسي الاجتماعي لبويرتو ريكو من خلال قطعة مسرحية مغلقة... القطيعة مع القمع الذي يدمر المواطن

البويرتوريكي من خلال كشف القناع عن الإنسان: أي عودته إلى وعيه" (87).

لذلك فإن تفرد بيرخيليو بينييرا في هذا المجال يعود إلى أن استخدامه السخرية ليس لطرح المزيد من المواقف العبثية التي تثير الضحك من الواقع، أي تسخر من الواقع فقط تفريغاً للشحنة العاطفية، "شخصياتي التراجيدية تستخدم اللغة المتوسطة ما بين الجدية والساخرة، لأسباب عديدة، منها إقامة توازن ووضع الحدود بين ما هو مؤلم وما هو مثير للذة، وطبقاً لهذه القاعدة الصحية نجد أنه في الحقيقة لا يوجد المؤلم المطلق ولا اللذة المطلقة" (88). يستخدم الكاتب السخرية كأداة للدفاع عن النفس في مواجهة القمع والإحباط وتجريد الإنسان من إنسانيته، إضافة إلى خلق وعي بالواقع العبثي القامع للفرد، فيتحول المبدع إلى "متمرد"، لكنه ليس متمرداً لتدمير الواقع من خلال السخرية منه، بل يستخدم السخرية كأداة لإيقاظ الوعي الكامن في الإنسان، ودفعه إلى التفكير في واقعه، وأيضاً السخرية عنده مليئة بالأمل، لأنه يعتقد أن الإنسان لديه القدرة على تغيير العالم وتغيير الواقع المحيط به.

للوصول إلى هذا التوازن كان بينييرا يميل إلى استدعاء الماضي من خلال التراث الديني المسيحي ليُعبِّر عن الواقع المشوه الذي يجد نفسه مُحاطاً به، وبالتالي يحيط بشخصياته، فيما يمكن أن نسميه اليوم بالتراث والمعاصرة. في مسرحيته "خيسوس" وضع على لسان البطل أو جعله يتحدث بلغة الإنجيل، ولكنه إنجيل خاص بالكاتب ويعكس كل المعاني النبيلة التي يطرحها العهد الجديد، فنجد مقولات إنجيلية مثل "وبعد هذا زعق بقوة: اخرج يا لاثارو. وخرج الميت مربوطة قدماه ويداه بأربطة، وكان وجهه مغطى بالكفن" (89).

تتحول هذه المقولة الإنجيلية على لسان خيسوس بطل المسرحية إلى: "حينها وضع خيسوس يده على رأس الكلب وقال ببساطة: هذا الكلب ميت وميتاً سيبقى" (90).

لغة الإشارة والإيماءات

يعتبر بعض النقاد أن الإشارات والحركات الجسدية على خشبة المسرح من صميم عمل المخرج، وأن الكاتب ليس عليه سوى وضع الحوار، إلا أن الكاتب بيرخيليو بينييرا يرى عكس ذلك، لأنه يعتبر الحركة على خشبة المسرح والإشارات والإيماءات من صميم "الجماليات" التي وضعها لنفسه كمؤلف له رسالة خاصة. فالإشارات والإيماءات في رأيه لغة خاصة مكملة للغة المنطوقة التي تحاول شخصياته توصيلها إلى الجمهور من خلال الأدوار التي تلعبها، لأن اللغة قد تكون أحياناً غير قادرة على توصيل معان معينة.

وكما يقول كوزان Kowzan: هناك "العديد من لغة الإشارة والإيماءات التي تُكمل اللغة المنطوقة، مثل التعبير عن العواطف كالدهشة والغضب والخوف واللذة، وتعبيرات جسدية عن تجاوب الجسد تجاه الجذاب والمنفِّر، أو الحركات العضلية كبذل مجهود" (91). وان كان كُتّاب المسرح العبثي سواء في أمريكا اللاتينية أو أوروبا يعتبرون أن الإشارة والإيماءات من صميم تقنية مسرحهم، إلا أن بيرخيليو بينييرا يتخذ منها ركناً أساسياً في كتابته المسرحية، ولا يترك هذه اللغة المكملة للمخرج الذي يتولى وضع العرض على خشبة

المسرح. فيستخدم الإشارات والإيماءات لتكملة اللغة المنطوقة، لأنها في رأيه تكشف عن غياب التواصل في المجتمع الحديث، ولأن لغة الإشارات والإيماءات تمنح المسرح إيقاعاً سريعاً [92] . والنص التالي يُعتبر نموذجاً لاستخدام الكاتب للغة الإشارات والإيماءات كجزء أساسي من النص الذي يكتبه:

"يبدأ الممثلون من جديد في تشكيل صليب وسط المسرح، ويسقط عليهم ضوء قوي، فيما تبقى أجزاء المسرح الأخرى في إظلام تام، الرجل 1 بعيون مغلقة، يتخذ هيئة من يمسك بعصا وهو يسير باتجاه الأمام، متقدماً مرة بالقدم اليمنى وأخرى بالقدم اليسرى، دون أن يتحرك من مكانه، الرجل 2 يشير بيديه كما يفعل الأصم الأبكم عند الحديث، المرأة 1 تحرك جسدها بعنف، المرأة 2 تمد يدها اليمنى كمن يطلب صدقة، صمت طويل، خلال هذا المشهد يتحدث الممثلون كعرائس متحركة" (صفحة 11 من مسرحية "دثار محاك في كهف أفلاطوني").

الإضاءة

تلعب الإضاءة دوراً مهماً في مسرحيات بيرخيليو بينيرا، وهو يضعها داخل النص على المستوى نفسه الذي يضع فيه الحوار وحركة الشخصيات، لأنها "تكمل أو تُعَدِّل من مستوى الإيماءة، ومن خلالها يمكن الإشارة إلى المكان وتعطيه معنى إشارياً جديداً، متناغم مع الحركة، وأحياناً تكون الإضاءة نوعاً من

التعديل حين تضيء وجه أو جسد الممثل أو أي جزء من أجزاء الديكور، وأيضاً لونها يوحي بمعانٍ أخرى مختلفة" (93).

تطبيقاً لهـذه الرؤية يمكننا أن نجد العديد من الأمثلة في مسرحيـات بيرخيليو بينييرا، وربما كـان استخدام الإضاءة كـتعبير يضـيف إلى اللغة أو الإيماءة، بارزاً في مسرحية مثل "رعبان قديمان":

تابو: (رافعاً رأسه) من هناك؟

توتا: (مشيرة إلى القمع الضوئي) إنه هو، انظر إليه، هيا بسرعة يا "تابو" هات المخدة.

.. .. ..

توتا: (تبدأ في السير لتقف في منتصف القُمع الضوئي) إنه ميت يا تابو.

تابو: (يقترب من القمع الضوئي، يمثل شكل الميت) احترسي.

توتا: (تقف خلف القمع الضوئي) ماذا علي أن أفعل الآن.

توتا: هكذا هو الخوف، تراه هنا ولكنه يظهر هناك، أنت تريد الإمساك به لكنه ينزلق من بين يديك، أنت تريد قتله، وهو يقتلك.

تابو: في كل مـرة يبدو أكبـر، وأكبـر.. (صفـحة 60 من مـسرحـية رعـبان قديمان).

الإكسسوار والضوضاء

من الجمـاليات الأخـرى التي يرصدها تاديوز كـوزان في مسـرح بيرخـيليو

بينييـرا، والتي تُشَكِّل أحد ملامح جمـاليات الرفض التي نظر إليها الناقـد رينيه ليـال؛ استـخدام الإكسسـوارات والضوضـاء خلال كـتابة النص المسـرحي مما يجعلها لازمة دائماً خلال تقديم العـرض، أي يفرضها على المخرج فرضاً لأنها تمثل جزءاً أساسياً من مسرح هذا الكاتب، وهذه الإكسسوارات يمكن أن تتكون من الأشياء العـديدة المتاحة للكاتب في البـيئة المحيطة به والتي يمكنه أن يضـعها إلى جوار شخـصياته، لكن وضعها في النـص يُحوِّلها إلى إشارات لها معـانيها طبقـاً لدرجة بروزها أو تهميـشها خلال النص، فـلا يوجد إكسسـوار واحد أو إشارة واحـدة يمكن وضعهـا بشكل مجـاني في هذا المسرح، وبالتـدريج تصبح تلك الإكسسوارات والإشارات جزءاً من الحدث المسرحي نفسه [94].

ويشـير الناقـد رينيه ليـال إلى أن الإكسـسوارات تُشكِّل جـزءاً أساسيـاً في أعمال بينيـرا المسرحية منذ مسرحـيته الأولى "إليكترا جاريجـوو"، لأنها تحتوي على شخصية "كليتيمنيسترا" التي تُحوِّل الأشياء التي تنظر إليها إلى أشياء حية، وهذه الأشـياء تتـخـذها إليكترا مـثـالاً لها، أي ترتبط بهـا. وربما يجـدر بنا هنا الإشارة إلى أن هذا ينطبق مع نظرية جان موكاروفسكي Jan Mukarovsky الذي كان أول من درس الفن كنـوع من الإشارية: "أي محـتوى نفسي يتـعامل على أنه أداة اتصال يحتوي على إشارية" [95].

"لو أنني أرى كـرسيـاً يكون إليكترا، لـو رأيت مشطاً يكون إليكتـرا، المرآة، الشمس في غـروبها، هذه القوالب، تلك الأعـمدة، (فتـرة صمت) كل شئ هو إليكتـرا، بعد أن نظرت هي إلى كل جـزء من أجزاء هذا القـصر لا أسـتطيع أن أنظر إليـها، لأن من يـنظر إليّ يكون إليكتـرا، ومن يشعـر أنني أنظر إليـه يكون

إليكترا... (صفحة 71 من مسرحية إليكترا جاريجوو).

فيما يُشَكِّل الصمت والضوضاء لغة إشارية أخرى يعتمد عليها مسرح العبث بشكل عام ، وتصبح جزءاً من مسرح بيرخيليو بينييرا بشكل خاص، ويصنفها الناقد رينيه ليال على أنها إحدى الصفات التي تتصف بها الجماليات التي يتميز بها مسرحه والتي يعتبرها جزءاً أساسياً من "جماليات الرفض"؛ فنجد التعبير عن العزلة التامة التي يعيشها الإنسان في المجتمعات الحديثة يتم التعبير عنها بالصمت التام، صمت يكاد يُسمع، يكاد يكون له صوت، أو ضوضاء تُشَكِّل لغة تضيف إلى لغة النص، لأن الضوضاء يمكنها أن تكون "لغة تبين الساعة (دقات أجراس الساعة)، أو تُشير إلى حالة الطقس (زخات المطر) أو مكان الحدث (حظيرة دواجن أو هوهوات الكلاب أو ضوضاء المدن الكبرى) أو الحركة والانتقال (قعقعات حركة العربة في اقترابها أو ابتعادها) أو التعبير عن الخطر (أجراس عربات الحريق أو الإسعاف)"[96].

لا يمكن تجاهل أن الكاتب بيرخيليو بينييرا يضع اللغة الإشارية أو الصوتية أو الإيماءات في النص باعتبارها جزءاً منه، ولكنه لا يُحطم اللغة المنطوقة بل يضيف إليها معانٍ جديدة من خلال تلك اللغة الإشارية.

نصان من الأعمال غير المكتملة

لفهم بعض كتاباته غير المكتملة لا يجب أن ننسى أن بيرخيليو بينييرا عاش

- في تلك الفترة - المد التجريبي الذي سيطر بقوة على الحياة المسرحية في كوبا، بل والعالم كله تقريباً، وهي الفترة من 1967 وحتى 1971 ، وكما ذكرنا سابقاً فإن هذا المد كان تلبية لحاجة التطور المسرحي نفسه، أكثر منه نتيجة لميكانيكية التعبير. والاتجاه الأوروبي في ذلك الوقت كان يبرز فيه: مسرح الرعب، والمسرح الفقير، وغياب الأيديولوجية، وضياع الكلمة، في مقابل التأليف الجماعي. لكن مسرح بيرخيليو بينييرا حاول الحفاظ على أصالته التي بدأت بمسرحية "إليكترا Electra " التي كتبها في 1941، إلا أنه شارك عام 1969 في عرض متكامل تحت اسم "لعبة الممثلينJuego para actores " الذي جمع فيه بين مسرحيته ذات الفصل الواحد "ممارسة أسلوبيةEjercicio de estilo"، والفصل رقم 68 من رواية "الحجلة Rayuela" للكاتب الأرجنتيني خوليو كورتاثار، ومجموعة من نصوص كتبها المناضل الأب الروحي للثورة الكوبية أنطونيو مارتي Antonio Marti بعنوان "مولد الكلمة el nacimiento de la palabra"، وهو عرض خاص يسعى إلى تحقيق "الميتا لغة el mitalenguaje" ، الذي تولد خلاله الكلمة لا على أنها أداة تواصل معنوي بل أداة تواصل حسي، وفَسَّرَ بيرخيليو بينييرا هذا العرض بقوله: "في هذه القطعة لا يريد المسرح أن يُعبِّر من خلال أفعال عضلية، وكلمات ليست بينها علاقة منطقية، بل من خلال طقوس خالصة"[97].

هذا ما طبقه الكاتب بعد ذلك في مسرحيته "ممارسة أسلوبية" حيث يتحاور الممثل مع "مسجل Recordar" فيما تلقي سبعة صلبان بظلالها على المنظر،

وكرّر تجربته بعد ذلك في مسرحية من نوع الكوميديا الموسيقية بعنوان "التجسد El encarne"، والتي تم عرضها في أكتوبر من العام 1969، وكانت آخر عرض يشهده المؤلف لعمل له على المسرح، رغم أنه توفي بعد ذلك التاريخ بعشر سنوات.

التوأم Las Siameses

تُعتبر "التوأم Las siameses" المسرحية الناقصة الأولى التي تعكس مدى الصراع الذي عاشه الكاتب مع نفسه بين أن يكتب ما يعتقد وبين خوفه من اتهامه بمعاداة الثورة في بلاده. يتكون أبطال مسرحية "التوأم" من عائلة واحدة مُكوَّنة من الزوج "مانويل" الذي يبلغ من العمر 50 عاماً، وهو ثري ومالك لمصنع، و"إمليا" الزوجة، التي لا يزيد عمرها على العشرين سنة، والتي لا تظهر على المسرح مطلقاً، لكن شقيقتها أولجا تتعامل مع الزوج بقسوة كبيرة لأنها كانت ترى أن تلك الزيجة تمت لأسباب اقتصادية استغلها الزوج الانتهازي الذي استغل الوضع الاقتصادي المتردي لأسرة "إمليا" التي تقبل الزواج من "مانويل" الثري بسبب هذا الوضع، فهي بزواجها أنقذت الأب من الانتحار، في الوقت نفسه يُعتبر هذا الزواج سبباً للكراهية التي تكنها شقيقتها "أولجا" للزوج، الذي تعتبر أنه اشترى شقيقتها بأمواله:

"توماس: رأيت شقيقات تحب كل منهن الأخرى، لكن مثل إمليا وأولجا...
مانويل: (ضاحكاً) كما لو كن قد ولدن ملتصقات، (فترة صمت) أنت

تعرف الجهد الذي بذلته لأتزوج من إمليا. سيطرت أوجا على الأب دائماً، وضعت كل العراقيل الممكنة. (فترة صمت) وها أنت ترى... أعيش هنا وغرفتها إلى جوار غرفتنا، وتتدخل في كل شيء، لم أعد أطيق هذا الوضع، آه لو بحثت لها عن زوج لتتركنا في حالنا.

توماس: هذا ما تتخيله، عندما تتزوج سوف تطلب منك أن تنتقل إلى بيت أكبر. أنا أعرف أوجا أكثر منك: فالعالم بالنسبة لها هو إمليا.

مانويل: (مغتماً) إضافة إلى هذا الكراهية التي تكنها لي. فهي لن تنسى أنني كما تقول سرقت منها أختها.

توماس: أنت وضعت نفسك في هذا الموقف. لا أحد يحب أن يشتروا أحد أفراد أسرته. (فترة صمت) وهذا ما فعلته أنت.

تكون مناسبة وضع الزوجة لحملها فرصة ليعرض علينا الكاتب الصراع الفكري الذي كان قائماً في المجتمع الكوبي قبل الثورة، والذي يمكن تفسيره على أنه الإرهاص بالثورة، فالشقيق "مانويل" ثري انتهازي استغل أمواله في الحصول على كل شئ، ويتهم شقيقه "توماس" الشاعر بأنه شيوعي يؤمن بأفكار متشائمة وأن أفكاره هذه يعتنقها لتبرير فشله في الحياة:

توماس: (بجفاء) التجارة القذرة، والأولاد القذرين... (فترة صمت) مانويل، أنت تعرف أنني سليط اللسان.

مانويل: (يخبط قبضته على ركبته) أنت...

توماس: (يقاطعه) نعم، أنا أعرف من أكون. أنا شيوعي. الشاة السوداء للأسرة، عار أبي، الذي مات وهو يلعنني. (فترة صمت) نعم، أنا أعرف كل

هذا. هل تريدني أن أذَكِّرك بذلك؟.

مانويل: (يضحك مرغماً) لا، دع هذا، أنا أحفظ عن ظهر قلب أوصافك لي، الإقطاعي، الذي باع نفسه للرأسمالية الأمريكية... (فترة صمت) بص، أنت لا تستطيع أن تخيفني بهذا الهراء، هنا لا قيمة لأي شيء سوى المال، وأنت تعرف أنه يفيض عندي. أما أنت فينقصك.

توماس: وهذا أفضل ما يمكن أن يحدث لي: ليس عملي إحصاء النقود... أو الدولارات.

مانويل: نعم، نحن نعرف أن "مهنتك" التعامل مع الأفكار: أفكار معينة....

أما الطبيب "إستيبان" فهو يلعب أيضاً دور المستشار الخاص للزوج "مانويل"، لكن الكاتب يتوقف قبل إكمال ما كان قد خططه من قبل عن المولود التوأم، ويترك المسرحية متوقفة عند صراع الزوجة مع عملية المخاض فيما تتصارع الطبيعة في الخارج.

حيث كان، حسب مخطط الكاتب المبدئي، أن تلد الزوجة التوأمان فتاتان ملتصقتان في جسد واحد، مع أول ضربات العاصفة المدمرة، ولا ينتظر لهما معاً مستقبل واحد، حيث لا بد من إجراء عملية جراحية لفصلهما عن بعضهما، ولكن نظراً لتداخل الجسدين لا بد من التضحية بواحدة منهن لتبقى الأخرى.

يرى الناقد رينيه ليال أن الكاتب بيرخيليو بينييرا استخدم الرمز في هذه المسرحية لفترة بداية الثورة الكوبية التي عاشت ولادة متعسرة، ثم جاءت باتجاهين متناقضين، الشرعية الثورية التي تُعتبر زمنية وغير دائمة، ولابد من

البحث بعدها عن أي الطرق يمكن أن تسير فيه الثورة، ومن هنا كانت نقطة الخلاف مع الواقع، لكن الناقد لم يحاول أن يحدد السبب الذي دفع المؤلف إلى التوقف عن إكمال النص.

في رأينا أن الكاتب وجد نفسه في صراع مع نفسه ومع الثورة في آن واحد. هو مثقف ثوري عاش زمن الدكتاتورية وعانى مرارتها، لكنه لم يجد في ثورة كاسترو كل ما كان يحلم به، خاصة بعد أن امتد زمن الشرعية الثورية طويلاً، ولم تتحول إلى النظام المدني الديموقراطي الذي يمنح حرية التعبير للجميع ولا يجبرهم على الخضوع لشرعية ثورية ممتدة في الزمن.

كان بيرخيليو بينييرا يعرف تماماً أن فيدل كاسترو كان مُجبراً على الاستمرار في تطبيق شعارات ثورية تحت ضغط الحصار الأمريكي، لكن هذه المعرفة تتعارض مع إيمان الكاتب بحقه في التعبير الحر كمبدع. تناقض خلق لديه صراعاً مريراً جعله يتوقف عن الكتابة عندما وجد أنه على وشك الكشف عن موقفه الصريح من الثورة: أن يكون مع النظام الذي تفرضه الثورة بإعلان موت الطفلة التي ترمز للطريق المقابل، أو أن يكون مع النظام المدني الذي كان يحلم به فيعلن في الفصل الثاني عن موت الأخرى التي تعني التضحية بالثورة.

إنها لعبة التوازن في الشارع السياسي. وبما أن الكاتب تعرض من قبل للجماعات المنتفعة بالثورة والتي أبعدته عن مكانه كمبدع، فقد قرر في لحظة ضعف التوقف عن إكمال النص حتى لا يكشف عن اختياره الحقيقي؛ أي ميوله السياسية الحقيقية في وقت تحكم فيه البلاد "شرعية ثورية" لا تعترف بخلاف الرأي.

الرحلة El Viaje

أما المسرحية الثانية التي نختارها من بين المسرحيات الناقصة التي خلفها من وراءه بيرخيليو بينيرا فهي "الرحلة "El Viaje" التي يصف فيها رحلة بحرية وهمية، أو متخيلة، حيث يسافر المسافرون على أمل توهم رؤية شئ، فالسفينة كما يقول قبطانها لا تغرق أبدًا لكنها تبدو كالمدينة، يحدث فيها كل شئ:

القبطان: أنت قلت ذلك، هناك ترى أشياء أخرى. وتسمع أشياء... (صمت، منفعلاً) لم تسمعها أبداً في سفن أخرى. وبص فالسفينة كالمدينة حيث تسمع كل شيء وحيث يولد أناس ويموت آخرون. حيث تجرى عمليات قتل، ويتواعد العشاق، وتجري الصفقات - القذرة والنظيفة - وحيث يمكن السكر طوال الرحلة. (صمت) لكن ما تسمعه في "الأليرانتي" لا تسمعه في مركب آخر..

لهذه السفينة مواصفات خاصة جداً، قبطانها يعرف أنها لا تُبحر، وعامل دفتها يعرف أنه يقود سفينة مجرد ديكور، والأغرب أن السفينة تقودها مرشدة عمياء.

(القبطان: هذا هو ما لن أفهمه مطلقاً، يا عامل الدفة، الشركة التي صنعت "الأليرانتي" صنعتها بمرشدة وصاري، عظيم. سفينة ويبدو أنها للركاب، يجب أن توازن ما بين النواحي العملية والديكورية، لكن، ما لا أفهمه أن مرشدة

الصاري لماذا تكون امرأة عمياء.). عمياء تتحدث عن أشياء لا تراها وتطلب من الركاب أن يتخيلوها بدلاً من مشاهدتها **(أنا، إيسابيل، العمياء بالميلاد أساعد على رؤية. معذرة، عبَّرت بشكل خاطئ، لا أساعد، أوحي لكم برؤية ما تتشوقون إلى رؤيته، أنا بوصلة اللا مرئي، عين الضباب. لا أتكهن، فقط أوحي، عندما يسألوني أضع نفسي في مكان المتسائل، أعيره عيني الخاليتين، وبهما يرى ما لا يستطيع رؤيته بعينيه.)**.

لكن بين كل هذا تكون هناك دائماً الشخصية المتمردة الرافضة لكل هذه الأحداث لأنها شخصية تريد أن ترى الواقع، وتريد أن تتعامل معه، والشخصية هنا لكاتب مسرحي يعرف مواصفات تلك الرحلة ويريد أن ينقل إلى الورق ملاحظاته حول بشر يدفعون أموالاً طائلة ليسافروا على مركب لا تبحر وتقودها مرشدة عمياء:

(حينما كانت تقول لي إن الرحلة سوف تكون على سفينة في الباسيفيكي، وبمسافرين مفترض أنهم يقولون إنهم يرون أشياء، فكرت أن كل هذا موضوع جيد لكتابة عمل مسرحي. (صمت) أعرف أنني أكشف عن أنانية رديئة، وكان يجب أن أركِّز على الحدث في حد ذاته، لكن لك ما تريد، هي كانت تتكلم وتتكلم، وأنا كنت أفكر وأفكر: هل يمكن فعل هذا وذاك، وذاك، (صمت) لكني قلت لا، أنه من الأفضل الذهاب إلى أرض الحدث، والمشاهدة ووضع مذكرات وبعدها الكتابة...).

قد يرى البعض أن مثل هذا العمل مكتمل المواصفات من ناحية جماليات العمل المسرحي في "مسرح العبث" أو "المسرح العبثي" الأمريكي اللاتيني، هذا

صحيح من ناحية التقييم ضمن هذا الإطار، ولكن السؤال يبقى: لماذا توقف بيرخيليو بينييرا عن إكماله على الرغم من أنه بدأه قبل رحيله بفترة كافية؟.

التفسير السابق الذي يمكن التوصل إليه في مسرحية "التوأم" يمكن أن ينطبق تماماً على مسرحية "الرحلة"، فقد اكتشف الكاتب بعد أن وضع مخطط المسرحية، وبدأ بالفعل في كتابتها، أنه قد يتورط في عمل من السهل استخدامه كذريعة لاتهامه بمعاداة الثورة، تلك الثورة التي عمل من أجلها خلال سنوات طويلة من الدكتاتورية، ولكن عندما جاءت الثورة لم تحقق الطموحات التي كان يحلم بها، وصنعت طبقة من المثقفين النفعيين الذين استغلوها للتخلص من المبدعين الحقيقيين.

المراجع

1- نسبة إلى "قشتالـة" الاسم القديم لإسبانيا قبل توحيدها مع غيرها من الممـالك الأندلسية العربية التي سقطت في أيدي المسيحيين واحدة بعد الأخرى.

2- Varios Autores, Las Rutas del Teatro, Centro Editorial, Colombia 1989, p. 183.

3- عدا البرازيل التي تتـحدث "البرتغاليـة" وبعض مناطق الكاريبي الموزعة ما بين اللغتين الفـرنسية والإنجليزية.

4 - Sergio Macias, Presencia Arabe en la Literatuta Latinoamericanas, Santiago de Chile, 1995, p. 14.

4 - من أبرزها حضارات "الإنكا" و"المايا" و"الأثتيكا".

6 - بحث قدَّمه الناقد المسـرحي "إنريكي بوينا فنتورا" في مؤتمر عقده "مـعهد المسرح الدولي" في سول بكوريا الجنوبية في العام **1981** .

7 - Marina Galvez Acero, El teatro hispanoamericano, Taurus, Madrid, 1988, p. 15.

8 - Manual de literatura hispanoamericana, l. Epoca virreinal, cenlit ediciones, 1991, p. 779.

9 - Historia natural y moral de las Indias, 1589, libro 6, c. 28.

10 - Manual de literatura... p. 795.

11 - Manual de literatura... p. 796.

12 - Marina Galvez Acero, El teatro hispanoamericano. Alianza, Madrid 2001,..p. 21.

13 - Marina Galvez Acero, El teatro hispanoamericano...p. 27.

14 - Marina Galvez Acero, El teatro hispanoamericano...p. 33.

15 - Manual de literatura ... p. 779.

16 - Fernando Ortiz, Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba, La Habana, 1981, p, 439.

17 - Fernando Ortiz, Los bailes ..., p, 437.

18- اليانجويي منتسب إلى منطقة تحمل اسم يانجوي" في أفريقيا.

19 - Jose Moreno, "El yangue fernandino", Africa, diciembre 5, Madrid, 1948.

20 - Leo Frobenius, La cultura como ser viviente, Madrid, 1934, p. 217.
21- Las Rutas del Teatro, Varios Autores, Centro Editorial, Colombia 1989, p.189.
22- طلعت شاهين، مسرح الباروك في إسبانيا وأمريكا اللاتينية، مجلة القاهرة، العدد 19 بتاريخ 11 يونيه 1985، ص 40 .
23-Varios autores, Escenarios de dos mundos, minsterio de cultura, Madrid1988, II, p.18.
24- Varios autores, Escenarios de dos mundos, ... II, p.19.
25- Reportorio teatral cubano entre 1936 y 1958.
26- Raquel Aguilu de Murohy, Vergilio Piñera y el teatro de absurdo, editorial pliegos, Madrid 1989, p.51
27 - Marquez Diaz, Gambarao: Temas y tecnicas absurdistas en el teatro hispanoamericano, Daniel Zalacain, Chapel Hill, 1976, p. 22
28 - Luis F. Gonzalez Cruz, Virgilio Peñera y el tearo del absurdo en Cuba, Master, vol. V, num, 1, Noviembre 1974, p. 53.
29 - Virgilio Piñera, Virgilio teatral, Teatro completo, Habana, Ediciones R 1960, p. 20
30 - Luis F. Gonzalez Cruz, Virgilio Pinera y el teatro del absurdo... p. 55.
31 - Virgilio Piñera... p. 10, 11.
32 - Read Gilgen,The Short Story of the Absurd in Spanish America, Irvine, 1974, p. 210.
33 - Isabel Cardinas, El teatro del absurdo, Crit. 1968. P. 380.
34 - Eugene Ionesco, Notes and Counter- Notes, London 1964, p.154.
35 - Daniel Zalacain, Marquez Diaz, Gambaro: Temas y tecnicas absurdistas, Diss. Chapel Hill, 1976, p. 78.
36 - Virgilio Piñera.P. 61.
37- El Recuento estadistico de la Casa del Teatro, 1967.
38- Rine Leal, Teatro inconcluso, La Habana, 1990, p.18.
39- Varios Autores,Teatro Escambray, Editorial Letras Cubanas, Habana, 1990, p.10.

40 - Varios Autores Teatro Escambaray.....p. 11.

41 - Teatro Escambaray ....p. 18.

42 - Teatro Escambaray...... 46.

43- Escenarios de dos mundos,... p. 45.

44- Escenarios de dos mundos,... p. 32.

45- El teatro un arma eficaz al servicio del desarrollo de la Revolucion. en "Revolucio y Cultura", n 24, La Habana, agosto 1974, p.11.

46- Rine Leal, Teatro inconcluso, La Habana, 1990, p.21.

47- هو قاص وروائي وشاعر وناقد وكاتب مسرحي، وكاتب لمقالات الرأي في عدد كبير من الصحف والمجلات، أي أنه يمارس جميع أنواع الكتابة تقريباً.

48- Humberto Piñera, Mi hermano Virgilio: vida y obra, Homenaje trbutado por el grupo artistico Abrilm a Virgilio Pinera, Miami, Florida 1980. P. 2.

49 - Humberto Piñera, Mi hermano Virgilio. P. 1.

50 - Virgilio Pinera, Notas sobre el teatro cubano, Union, VI, num, 2, abril-junio, 1967, p. 13.

51 - Jose Miguel Oviedo, Hstoria de la literatura hispanoamericana, 4. De Borges al presente, Alianza, Madrid, 2001, p. 53

52 -.Jose Miguel Oviedo, Hstoria de la literatura hispanoamericana... 51.

53 - Jose Miguel Oviedo, Hstoria de la literatura hispanoamericana... p51

54 - Dos viejos panicos en Colombia, Conjunto, año 3, num, 7, cuba, 1968, p. 69.

55- Rine Leal, Teatro inconcluso, La Habana, 1990, p.7.

56 - Rine Leal, Teatro inconcluso, La Habana, 1990, p.7.

57 -مسرحية "إليكترا غاريغوو" الفصل الثاني، المشهد الثاني.

58- varios autoros, Cine y Revolucion en Cuba, E. Fontamar, Barcelona, 1984. p.25.

59- Jose Miguel Oviedo, Historia de la literatura Hispanoamericana, Alianza, Madrid, 2001,p. 51.

60- Rine Leal, Teatro inconcluso, , p.9.

61 - Notas ..., p. 142.

62 - Virgilio Piñera, Piñera teatral, Teatro completo, La Habana. Ediciones R. 1960, p. 23.

63- تم حصر حوالي سبعة أعمال ناقصة تركها الكاتب بعد رحيله طبقا لما ذكره الناقد الكوبي رينيه ليال في كتابه: Teatro inconcluso, La Habana, 1990

64 -Raquel agullu de Murphy, Los textos dramaticos de Virgilio Piñera, p. 25

65 - Virgilio Piñera, Piñera teatral"p: 15

66 - Jose Miguel oviedo, Historia de la literatura... p. 109.

67- Rene Leal, En primera persona, La Habana: Instituto del libro,1967. p. 131.

68 - Raquel Agullu de Murphy, Los textos ..., p. 26.

69 - Virgilio Piñera, Piñera teatral, p. 5.

70 - Raquel Agullu Murphy, Los textos ... p. 27.

71 - Virgilio Piñera, Piñera teatral, p. 18.

72 - Virgilio Piñera- , Piñera teatral, p. 23.

73 - Rene Leal, En primera persona, p. 161.

74 - Raquel Agullu de Murphy, Los textos... p. 32.

75- El choteo النكت والجمل الساخرة المحفوظة التي يتداولها العامة بشكل تغريبي لمواجهة المواقف الجادة التي يعجزون عن فهمها أو قبولها، ويقال إن الشعب الكوبي يستخدم هذا الشكل للسخرية من السلطة، بل والسخرية من المقدسات.

67 - Virgilio Piñera, "Piñera teatral. P. 10.

77 - Teatro breve hispanoamericano, Aguilar, Madrid.1970.

78 - Raquel Agullu de Murphy, Los textos... p. 35.

79- Virgilio Piñera, Aire frio, E. Param, 1959.

80- Rine Leal, Teatro inconcluso,..., p. 25.

81 - Geordé W. Woodyard. The Theater of Absurd in Spanish America- Cmparative Drama, 3, III. Num. 3. (1969), p. 186.

82 - Virgilio Piñera, Piñera Teatral, p. 141.

83 - Kant, Crtica de lo sublime, Buenos Aires, 1941, p. 32.

84 - Hegel, citado por Victoria Marcos, Ensayos perliminar sobre lo comico, Buenos Aires, Losada, 1941, p. 183.

85 - Baudelaire, citado por Victoria Marcos, p. 188.

86 - Martin Esslin, El teatro del absuedo, Traduccion de Manuel Herrero, Barcelona, Six Barral, 1966, p. 123.

87 - Daniel Zalacain, Marquez Diaz, Temas y tecnicas absurdistas en el teatro hispanoanericano, Chapel Hill, 1979, p. 124.

88 - Virgilio Piñera. Piñera teatral..p. 9.

89 - Sagrada Biblia: Nuevo Testamento. Madrid. 1961. p. 1276.

90 - Virgilio Piñera, Teatro completo, p. 118.

91 - Tadeusz Kowzan, Los signos teatrales, revista Diogenes, mun. 61, Buenos Aires, 1968, p. 53.

92 - Virgilio Pinera, Un arropamiento satorial en la caverna platonica. Inedita. La bibiotca nacional, La Hbana.

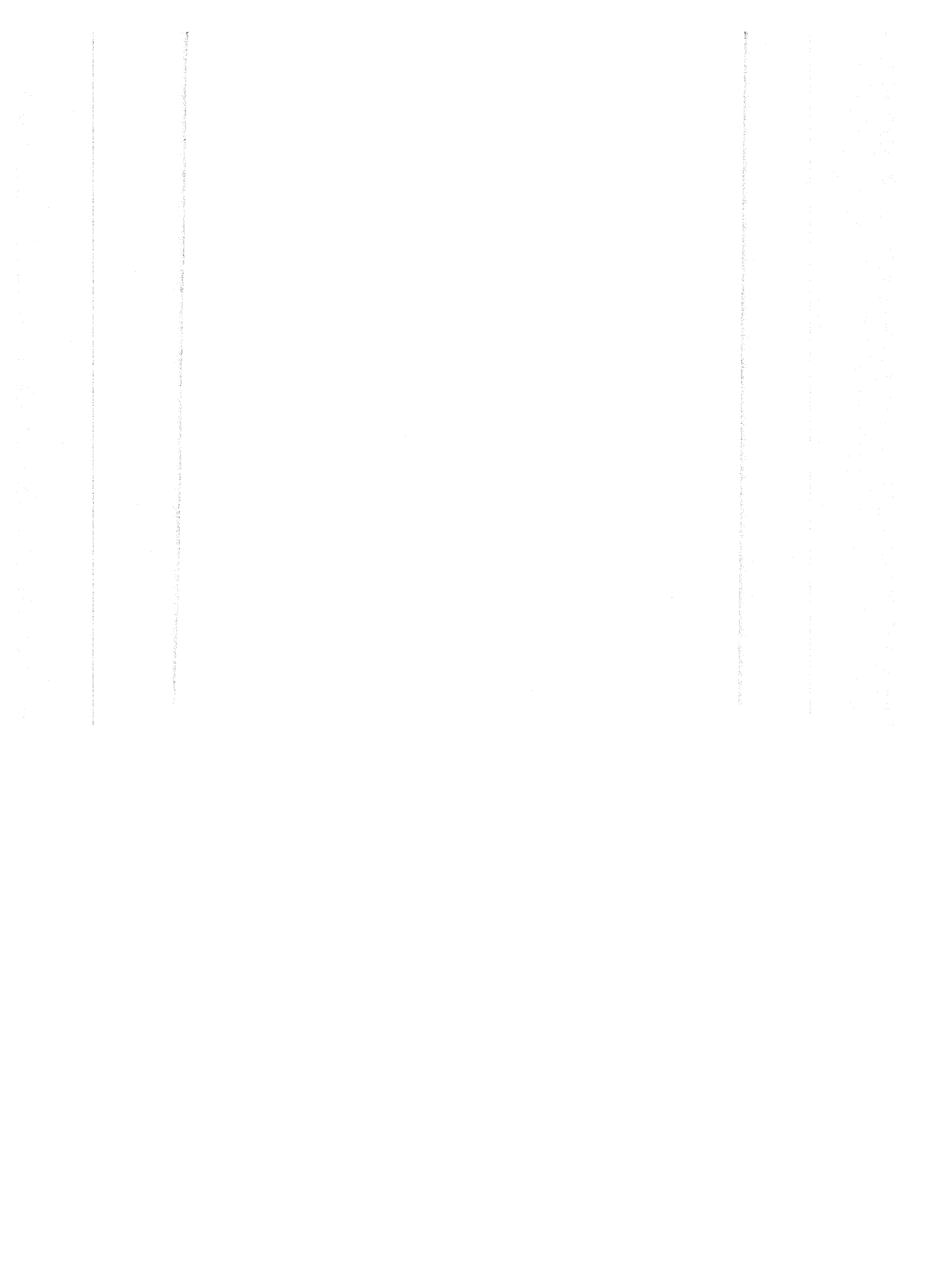
93 - Tadeusz Kowzan, Los signos teatrales, p. 62.

94 - Tadeusz Kowzan, Los signos teatrales p. 62.

95 - Jan Mukarovsky, El arte como hecho semiologico, Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1977. P. 35.

96 - Tadeusz Kowzan, Los signos teatrals, p. 66.

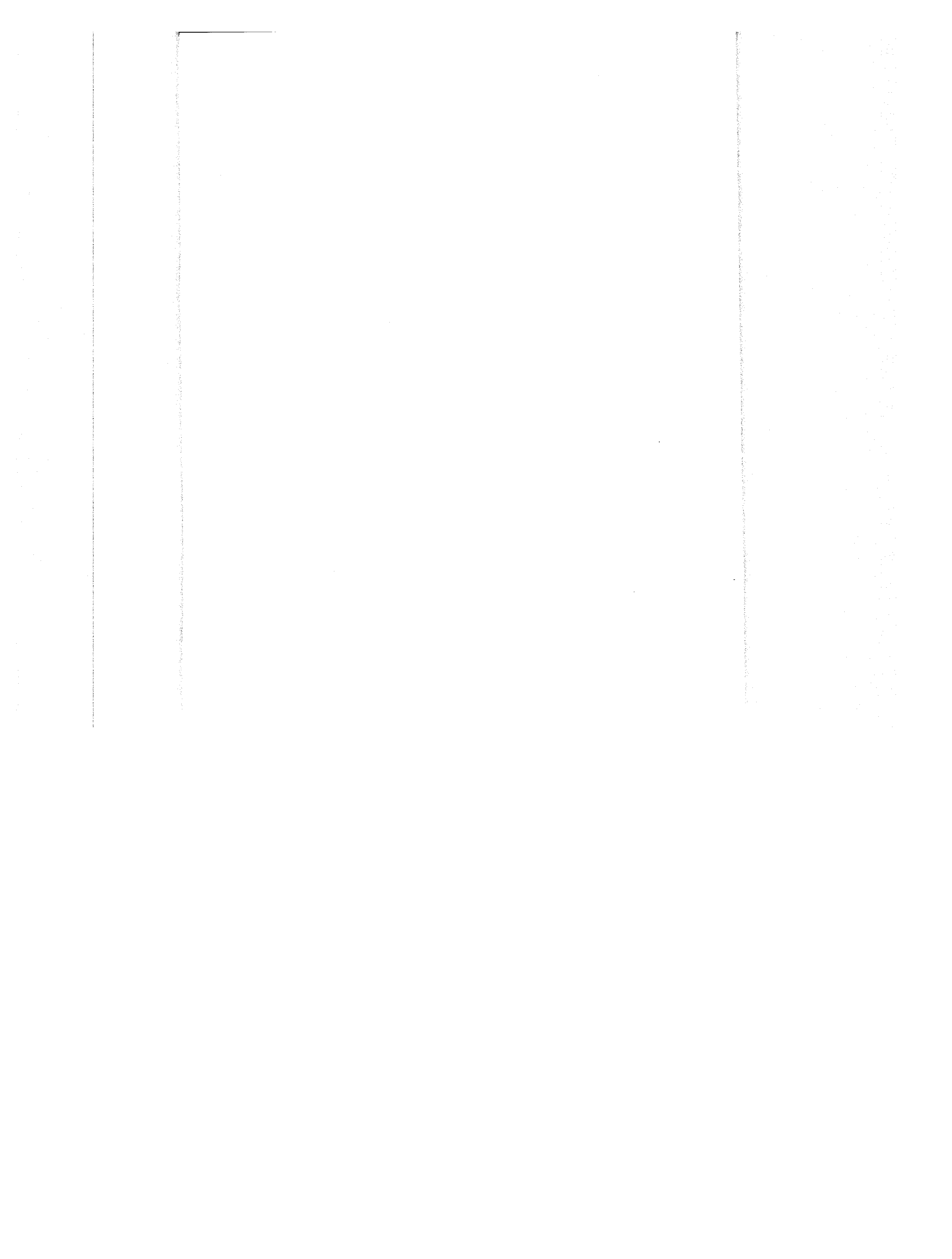
97- عن نص محاضرة ألقاها الكاتب بيرخيليو بينيرا في الورشة المسرحية الخاصة بالفنان فيثني ربويلتا، في نهايات العام **1967** وبدايات العام **1968** .



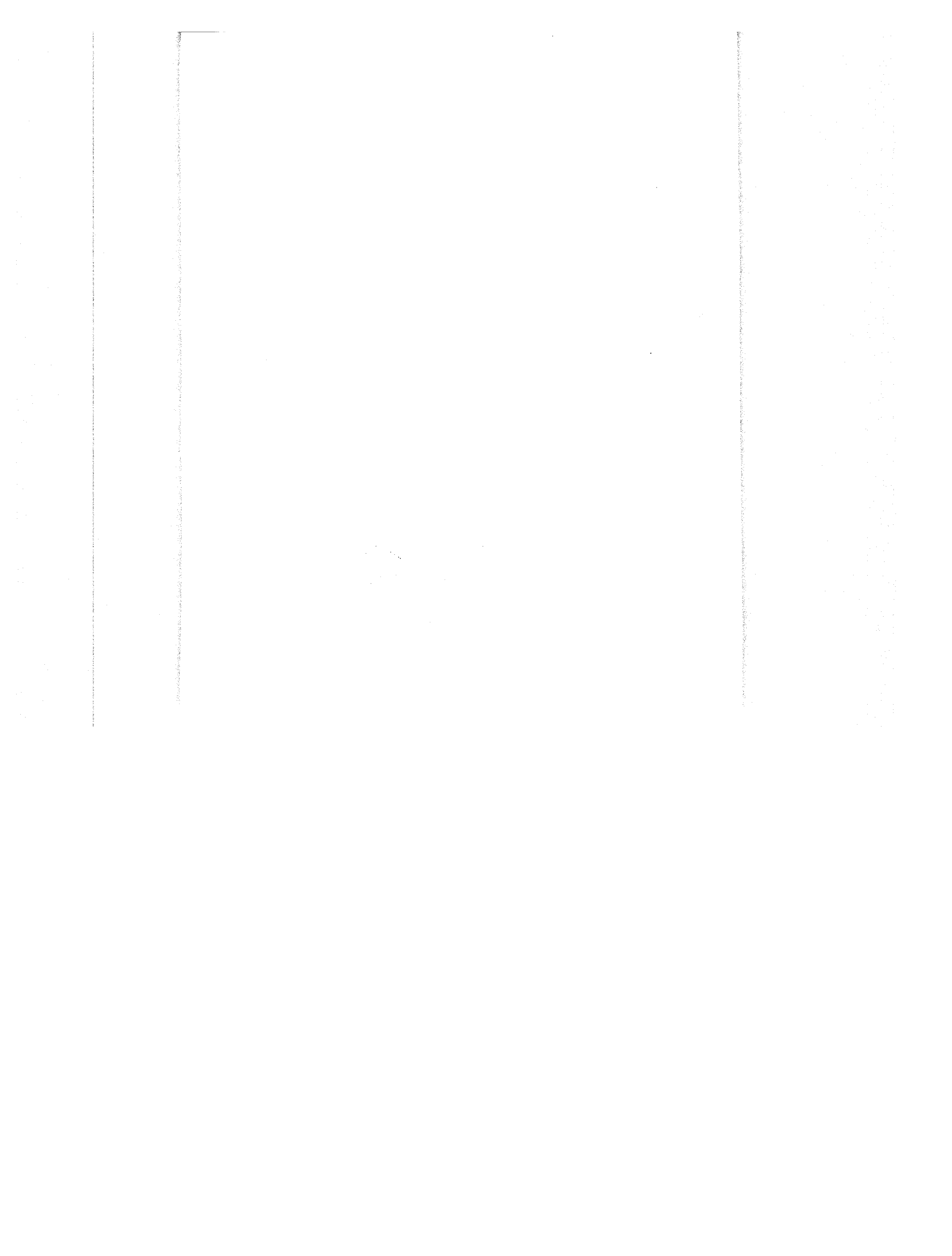
نصوص لم تكتمل

- **التوأم** Las Siameses
- **الرحلة** El Viaje

للكاتب الكوبي :
بيرخيليو بينييرا
Virgilio Pinera
(1979 - 1912)



التـــوأم



الفصل الأول

حَدَث هذا الفصل يجرى في يوم من أيام العام 1940، بمدينة "كاماجويي". صالون في منزل لأسرة ثرية، مُوزَّع على الشكل التالي: على يمين المتفرج منضدة مُعدة للعب الورق مُحاطة بكرسيين، ولمبة إضاءة بقائم (مضاءة)، دولاب زجاجي معروض فيه عدد من المراوح والكتب، وعلى الدولاب الزجاجي معلقة على الحائط صورة شمسية لأحد أجداد الأسرة. على يسار المتفرج طاقم كراسي صالون كولونيالي مُكوَّن من: كنبة وعدد ٢ فوتيه وكرسيين، وإلى جوار الجدار الجانبي جهاز راديو موبيليا، وأعلاه لوحة زيتية تُشكِّل منظراً لأنهار ونخيل، وهناك لمبة إضاءة بقائم (مضاءة). في العمق باب كبير، وعلى يمين المتفرج باب يؤدي إلى الشارع. السقف مُكوَّن من دعائم ضخمة. الأرضية من الرخام الأبيض والأسود. وعلى يسار المتفرج شباك (مغلق). والوقت ليل.

توماس: **(إلى مانويل، الذى يتجه بنظره دائماً إلى الباب المواجه في العمق)** هيا، العب، لن تضع إمليا مولودها الآن، ولكن عندما تأمرها الطبيعة...

مانويل: **(يترك أوراق اللعب على الطاولة)** حسناً... أنا لا أستطيع اللعب الليلة. **(فترة صمت، يقف، يتجه إلى الباب، يتسمع)** لسوء الحظ أن تمر العاصفة الليلة من هنا **(يعود إلى جوار الطاولة)** ألا تكفي لحظة ولادة إمليا لطفلها.

توماس: (**يخلط أوراق اللعب، دون أن يرفع بصره، ويتحدث بلهجة ساخرة**) هذا ليس ابنك الأول... أنت معتاد على ذلك، أليس كذلك؟

مانويل: (**بغطرسة**) إنه ابني الشرعي الأول! وهو عندي أفضل من كل الذين أنجبتهم من قبل. (**فترة صمت**) لكن الأمر الآن لا يتعلق بي، كنت أفكر في إمليا. (فترة صمت) هل نسيت أنه أول حمل لها؟ (**يسير باتجاه الطرف الآخر من الصالون ويجلس على طرف الكنبة**).

توماس: (**يقف هو الآخر، ويُخرج سيجارة، ويشعلها برصانة كبيرة، يطلق سيلاً كثيفاً من الدخان بينما يسير باتجاه المكان الذي يجلس عليه مانويل، ولكنه يظل واقفاً دائماً**) هذا الطفل كالعاصفة، لا وقت مُحدد لمجيئه...

مانويل: (**ينحني إلى الأمام ويُركّز بصره على توماس**) هل تعتقد أنه سيأتي؟

توماس: ماذا؟ العاصفة؟

مانويل: الولد... ابني! (**فترة صمت، متحدثاً إلى نفسه**) واستيبان هذا بأعذاره التي لا تنتهي! (**فترة صمت**) نعم، لكنه طبيب ماهر، إلا أنه لا يتحدث بوضوح أبداً.

توماس: (**يجلس على كرسي فوتيه**) لكنه طبيب ماهر.

مانويل: (**موضحاً**) أنا أريد أن أعرف... إنه ابني!... الذي سيرث كل هذا،

المصنع والأسهم.

توماس: وماذا عن الآخرين، أولئك الذين أنجبتهم من زنجيات وخلاسيات لهن الحقوق نفسها. **(فترة صمت)** لا تنسى ذلك...

مانويل: **(يضحك مرغماً)** أنا أعرف كيف أحمي نفسي. (فترة صمت) كتبت ثلاثة أرباع ما أملك باسم إمليا، وعندما تموت هي، سوف يرث ابني أمه. **(يقف ويسير بسرعة باتجاه الباب الذي يقع في العمق، يرفع يده كمن يعتزم الطرق ولكن يده تظل مرفوعة، يتسمع).**

توماس: تلك العاصفة لا تصدر ضجيجاً، لكنها أكثر خطورة. **(فترة صمت)** في اللحظة التي لا تتوقعها ستراه يعبر الباب.

مانويل: **(يسير باتجاه المكان الذي يقف فيه توماس ويقاطعه)** عليك أن تعلم، أن كل شيء يسير بشكل طيب **(فترة صمت)**... التجارة والأولاد. **(يعود إلى الجلوس لكن هذه المرة في الكرسي).**

توماس: **(بجفاء)** التجارة القذرة، والأولاد القذرين... **(فترة صمت)** مانويل، أنت تعرف أنني سليط اللسان.

مانويل: **(يخبط قبضته على ركبته)** أنت...

توماس: **(يقاطعه)** نعم، أنا أعرف من أكون. أنا شيوعي. الشاة السوداء للأسرة، عار أبي، الذي مات وهو يلعنني. **(فترة صمت)** نعم، أنا أعرف كل هذا. هل تريدني أن أُذكِّرك بذلك؟.

مانويل: **(يضحك مرغماً)** لا، دع هذا، أنا أحفظ عن ظهر قلب أوصافك

لي: الإقطاعي، الذي باع نفسه للرأسمالية الأمريكية... **(فترة صمت)** بص، أنت لا تستطيع أن تخيفني بهذا الهراء، هنا لا قيمة لأي شيء سوى المال، وأنت تعرف أنه يفيض عندي. أما أنت فينقصك.

توماس: وهذا أفضل ما يمكن أن يحدث لي: ليس عملي إحصاء النقود... أو الدولارات.

مانويل: نعم، نحن نعرف أن "مهنتك" التعامل مع الأفكار: أفكار معينة... (فترة صمت) لكن اسمع، هنا لن تكون لديك فرصة.

توماس: الفرصة مثلها مثل أي شيء، تتوقف على الظروف. وعندما تحين الظروف...

مانويل: **(يقاطعه)** سوف تبدأ في التفلسف، لا، أنا عملي، وبالنسبة لي في هذه اللحظة، فإن الظروف هي لحظة ولادة إمليا والعاصفة. ولا يهمني الحديث سوى عن هذا.

توماس: كما تريد **(فترة صمت)** رغم اعتقادي بأن تلك الظروف يمكن أن تُغيِّر حياتك. فالواحد منا لا يمكنه أن يعرف ما يأتي له من وراء ميلاد طفل أو هبوب عاصفة.

مانويل: **(يسير باتجاه الباب الموجود في العمق ويتكلم)** لو مات الولد سأنجب آخر، ولو دمرت العاصفة كل شيء، سوف أُعيد البناء. **(عندما يصل إلى الباب ينفتح وتخرج أولجا)** انتهينا؟

أولجا: **(دون أن تنظر إليه، تسير باتجاه الراديو)** ليس بعد! **(تتوقف في**

منتصف الطريق، وتستدير باتجاه مانويل) هذا لن يحدث عندما تريد أنت ولكن عندما يريد الله. **(توليه ظهرها وتواصل السير باتجاه الراديو، تمسك بدليل التليفونات الموجود على المائدة)** مضت أكثر من تسعة أشهر وهذا الولد لا يزال في بطنها!.

توماس: لا غرابة في ذلك، هذا يحدث مع الحوامل لأول مرة.

أولجا: **(إلى توماس بغطرسة)** هناك حوامل لأول مرة من أنواع متعددة، ولا أشك في أن الزنجيات والفلاحات يمكنهن تحمل الجنين حتى عشرة أشهر، لكن إمليا من نوع مختلف... بنت أكابر.

مانويل: **(إلى أولجا)** لا تخطئي الفهم، توماس لم يقصد الإساءة.

توماس: **(إلى مانويل)** دعها تنفس عن نفسها، فهي عصبية. **(إلى أولجا)** بالنسبة لك فهذه المرة الأولى التى تلد فيها إمليا طفلاً، ويُعتبر شيئاً غير عادي. ولنرى عندما يأتي الطفل الرابع أو الخامس... **(فترة صمت)** وعندها سوف ترين... أما أنا، فإن قُرب هبوب العاصفة يصيبني بعصبية أكثر من لحظة الولادة. أفكر في التعساء الذين سيفقدون بيوتهم.

أولجا: **(تسير باتجاه النافذة)** وهذه الريح التي لا أعرف من أين تأتي! **(تصل إلى النافذة وتتأكد من أنها مغلقة بشكل جيد)** إنها تصل إلى حجرة إمليا.

مانويل: **(الذى ظل في منتصف الطريق ما بين الباب ومنتصف الصالون، يسير الآن باتجاه الكنبة، إلى أولجا)** ماذا يقول استيبان؟ **(يترك نفسه**

يسقط على الكنبة).

أوجا: **(تبتعد عن النافذة، تسير من خلف الكنبة وتتوقف إلى جوار مقدمة المسرح)** لا شيء. إنه غريب أكثر من أي وقت مضى. لا يفعل أي شيء غير تحريك رأسه ويأمر بحقن إمليا.

مانويل: **(إلى أوجا)** هل عاد للحديث عن العملية القيصرية؟

أوجا: **(إلى مانويل)** يقول إن المشكلة ليست مشكلة العملية القيصرية،**(تتجه إلى الحجرة)** وأنت، كنت تبحث عن طبيب آخر. **(تدخل الغرفة).**

مانويل: **(إلى توماس)** لو تركنا هذه لقتلت أختها.

توماس: رأيت شقيقات تحب كل منهن الأخرى، لكن مثل إمليا وأوجا...

مانويل: **(ضاحكاً)** كما لو كُن قد ولدن ملتصقات، **(فترة صمت)** أنت تعرف الجهد الذي بذلته لأتزوج من إمليا. سيطرت أوجا على الأب دائماً، وضعت كل العراقيل الممكنة. **(فترة صمت)** وها أنت ترى... أعيش هنا وغرفتها إلى جوار غرفتنا، وتتدخل في كل شيء، لم أعد أطيق هذا الوضع، آه لو بحثت لها عن زوج لتتركنا في حالنا.

توماس: هذا ما تتخيله، عندما تتزوج سوف تطلب منك أن تنتقل إلى بيت أكبر. أنا أعرف أوجا أكثر منك: فالعالم بالنسبة لها هو إمليا.

مانويل: **(مغتماً)** إضافة إلى هذا الكراهية التى تكنها لي. فهي لن تنسى أنني كما تقول سرقت منها أختها.

توماس: أنت وضعت نفسك في هذا الموقف. لا أحد يحب أن يشتروا أحد أفراد أسرته. **(فترة صمت)** وهذا ما فعلته أنت.

مانويل: **(بلهجة اعتذار)** أنا دائماً أحببت إمليا.

توماس: أنا لا أنكر هذا، لكنك دست على مشاعرها هي، كان يكفيك أنك تحبها لتعطي لنفسك الحق في شرائها. وفوق كل هذا فالعجوز "روسندو" فعل ما فعلته أنت: داس على مشاعره كأب وباع لك ابنته.

مانويل: لو سمعك أحد، تقول إننا أجبرنا إمليا على القبول. **(فترة صمت)** حسناً نفترض أننا أجبرناها، لا تنكر أنها تركتنا نجبرها على ذلك. أعرف أنها لم تكن تحبني ولكنها تحب أموالي. لكن بالطبع فهي وأولجا تقولان شيئاً آخر... إمليا ضحت بنفسها في سبيل أبيها.

توماس: ربما كنت على حق. **(فترة صمت)** آه، ماذا يهم... أنت كنت تريدها **(فترة صمت)** لكن الآن...

مانويل: والآن ماذا؟

توماس: إذن عليك الآن أن تجعل أولجا تعاني في مواجهة هذه اللحظة...

مانويل: **(يقاطعه)** هذه لحظة ولادة مثلها مثل أي ولادة أخرى.

توماس: لا، لا يا أخي، هذه ليست لحظة ولادة مثلها مثل أي ولادة أخرى، على العكس تماماً، هذه ولادة يبدو أنها أصعب، وأيضاً... **(يسكت)**.

مانويل: أنت تهوى رسم الأشياء بشكل متشائم، تذكر ما كان يقوله أبانا

عنك: يبدو أنك لست من الأسرة، أنت دائماً ما تتخيل أشياء غريبة، ودائماً ما تدور الأشباح من حولك. **(فترة صمت)** يا بني، لا تغضب، لكنك تدفعني إلى كراهية الحياة! **(فترة صمت)** وتأتيني الآن بحكايات عن هذا الأمر أو ذاك... **(فترة صمت. ثم يقول بلذة)** بما أنك تحدثت فلا تقلب المواجع! **(فترة صمت)** لكن قل شيئاً محدداً، لا تحدثني للمرة المائة عن الحالة العاطفية لإمليا...

توماس: حسناً، كما تريد... زوجتك تعيش من إغماءة لأخرى، زوجتك تعيش لتحيا فقط، زوجتك مريضة، لا أحد يعرف بالضبط مرضها لكنها مريضة، وتقضي ثلاثة أرباع السنة.. **(فترة صمت)** وهذا ليس كل شيء، ماذا تقول لي عن إلحاحها في ولادة طفلها هنا في القرية؟

مانويل: أنت تعرف أن إمليا رومانتيكية جداً، فأرادت أن يولد الطفل في المكان نفسه الذي ولدت فيه هي. **(فترة صمت)** لكن لا تزعج نفسك، عندما تنشغل بالطفل فإنها سوف تنسى رومانتيكيتها والأمراض الوهمية.

توماس: ربما يكون الأمر كذلك، لكني لا أتحدث عن المستقبل بل أعني الحاضر، حاضر هذه الليلة، هذه اللحظة، التي تواجه فيها إمليا وضعاً غير عادي، تواجه مخاوفها وإغماءاتها ورعبها.

مانويل: **(منزعجاً)** دعك من هذا الكلام الفارغ! حدد ما تريد !، هل قال لك استيبان شيئاً؟

توماس: لا، أنا أتحدث عما يبدو...

مانويل: ما يبدو هو الطبيعي في كل ولادة. **(فترة صمت)** فلا تحاول إرعابي، أنت مادي!.

توماس: أنا لا أتوهم شيئاً، يا مانويل، **(فترة صمت)** بص، أنت لست مادياً مثلي، بل أنت على العكس واقعي. إذن، أنت تعرف جيداً أنه لا يوجد مال يمكنه أن يشتري الطبيعة.

مانويل: هل تريد أن تقول إن الطفل سيموت، نعم، لأن هذا هو ما تقوله.

توماس: أنا لا أقول إنه سوف يصاب بسوء، ما أقوله أن إمليا ليست في وضع يسمح لها بمواجهة الولادة. هذا شيء واضح جداً.

مانويل: استيبان لا يعتقد هذا.

توماس: كيف! كما قلت أنت إن استيبان قال لك إن إمليا ما كان لها أن تنجب أطفالاً مؤقتاً، لأن حالة الاكتئاب تلك وحالات الرعب التي تتملكها يمكنها أن تكون خطراً على نجاح الولادة.

مانويل: موافق، موافق، هو قال هذا... لكنه قال لي أيضاً أنه فرضاً أن إمليا حملت، لو أنها اتخذت بعض الاحتياطات، وتناولت بعض الأدوية...

توماس: **(يقاطعه)** ... إمليا لم تتناول. يجب أن تعي التخاريف التي تقولها. تحملت الحمل كشيء مفروض عليها، وحتى يمكنني القول إنها تحملته... **(يصمت)**.

مانويل: لا تسكت، قل ما تريد وخلصني!

توماس: كلعنة. الحقيقة مرة ولكن يجب قولها. وأنت يجب أن تكون أول من يقبلها.

مانويل: أنا أعرف كل هذا. وأكثر من هذا، ولكنك تعرف لماذا لم أتزوج وأنا في العشرين، وتزوجت في الخمسين، أعتقد أن هذا يعني الكثير. لم أكن مستعداً للانتظار حتى تنسى إمليا رومانتيكيتها. (**فترة صمت**) والآن لا مجال للتراجع!.

توماس: هذا يعني، بكلمات أخرى أنه لابد من مواجهة الحالة ومعاناة نتائجها. (**فترة صمت**) ربما مر كل شيء على أفضل حال، وربما رزقت إمليا بتوأم، ومن يعرف ربما خمس توائم. إنها سر حي، ومنها يمكن أن تنتظر أي شيء. (**فترة صمت**) لكن كل هذا لم يكن متوقعاً. فالحقيقة التي أمامنا مختلفة.

مانويل: لكن ألم تقل لأولجا منذ لحظات أن من تعاني من الولادة لأول مرة...

توماس: (**يقاطعه**) موافق، الولادة الأولى صعبة، لكن في هذه الحالة الخاصة فإن الأمر متعلق بخوفها من الأمومة.

مانويل: ليس حقيقياً، إمليا...

توماس: (**يعود لمقاطعته**) إمليا لم ترغب في هذا الطفل، عليك أن تعرف هذا. (فترة صمت) بالمناسبة، هل تذكر تلك الرحلة التي قمنا بها إلى مدينة "سان فيشنتي"؟

مانويل: عما تتحدث؟ أي رحلة تلك؟ وما علاقة "سان فيشنتي" بكل هذا؟

توماس: كثيراً، له علاقة كبيرة، للأسف يبدو أن ذاكرتك ضعيفة، سوف أُذَكِّرك، **(فترة صمت)** في تلك الرحلة - منذ عامين تقريباً، عندما كنتما خطيبين بعد - حدث شيء له معناه الواضح. **(فترة صمت)** ألا زلت لا تتذكر؟

مانويل: دعك من اللف والدوران، وانهِ حكايتك.

توماس: **(ببطء شديد)** في ذات صباح، جاء "ليتو" السائق لينبهنا إلى أن هناك مجموعة من السلاحف على الشاطئ...

مانويل: **(يقاطعه بعصبية)** آه، آه، ولا شيء غير هذا؟ **(فترة صمت)** ذهبنا وشاهدناها وعدنا، أنت ترى الأشباح دائماً.

توماس: أشباح، لا، سلاحف، كبيرة، ضخمة، مرعبة، لدرجة أنها لم تقدر على اختراق الحائط كالأشباح. **(فترة صمت)** لا يا أخي، ذهبنا ورأينا و... حدث شيء.

مانويل: آه، نعم، أصاب إمليا الدوار. إنه الحر...

توماس: **(بقسوة)** الحر، لا، السلاحف، **(فترة صمت)** إمليا أصابها الدوار من رؤية السلاحف تبيض. **(فترة صمت)** تقيأت وفقدت الوعي. وعندما عادت إلى وعيها قالت، كلمات محددة: "أموت قبل أن ألد". وأكثر من هذا: بمناسبة وضع البيض أو لا، استخدمت كلمة "مثير للغثيان" **(فترة صمت)** أي طبيب نفساني يمكنه أن يقول لك الكثير عن كل هذا.

مانويل: **(الذي بقى خافضاً رأسه، يحركها الآن بإشارة الموافقة، ثم فترة**

صمت طويلة) لن أنفي شيئاً مما قلت، ومع ذلك، تمكنت إمليا من التغلب على ترددها...

توماس: سم الأشياء بأسمائها: أنت دست على كل هذا، ويمكنني القول بأنك أجبرتها على حمل هذا الطفل. **(فترة صمت)** ودليل على هذا إجهاض العام الماضي. **(فترة صمت)** و ماذا حدث بالنسبة لهذا الحمل الجديد؟ جنون وهستيريا.

مانويل: أنت ترى: رغم كل هذا سيكون لها ولد. **(فترة صمت)** النساء لهن حالات لا يمكن التنبؤ بها...

توماس: حسناً، خذ عندك، لو كنت تريد أن تخدع نفسك، فأنا أساعدك. ولن يزعجني فعل هذا. **(فترة صمت)** مع ذلك، طبقاً لما يحدث خلف هذا الباب **(مشيراً إلى الباب)** من الأفضل أن تترك جانباً هذا التفاؤل الوقتي الذي احتميت خلفه طوال حياتك.

مانويل: **(ضاحكاً)** درت على الكثير من المال والآن تمنحني طفلاً.

توماس: **(غاضباً)** نعم، لكن هذا التفاؤل محشور الآن في بطن إمليا، وتلك البطن، يبدو أنها تحتوي بركاناً، زلزالاً، عاصفة كعاصفة الليلة، شيء مختلف جداً عن المشهد الباعث على اللذة، شيء قد يتسبب في موت زوجتك، أو موت ابنك، أو كلاهما. **(فترة صمت)** وربما كان هناك ما هو أسوأ...

مانويل: أنت تأخذ كل شيء بالسوء. **(فترة صمت)** وأيضاً، أنت قاطع: تراني متلهفاً هنا، أحصي الدقائق وأنت تتلذذ برسم الأشياء بأسود

مما هي عليه.

توماس: بص، وربما تعتقد عكس ذلك فأنا أتمنى أن يولد الطفل على أفضل حال. وهذا ليس ما نختلف عليه الآن. **(فترة صمت)** ومن الآن يمكننا أن نرى كل شيء وردياً، إلا أن هذا ليس صحيحاً. **(فترة صمت)** حسناً، إليك هذا... لما نواصل هذا الحديث! فلنتحدث عن شيء آخر.

مانويل: يبدو واضحاً أنك لست قريباً مني في شيء، وجميل أن ترى ثيران المصارعة من خارج الحلبة. أنت تُحَلِّل، لكن من ينتظر الطفل هو أنا، أنت تغرس الخنجر لأنه لن يصيبك، ولكن الطعنة أتلقاها أنا.

توماس: آسف، لقد ذهبت إلى أبعد مما يجب، لكن الحقيقة لها وجه واحد. **(فترة صمت)** والمهم الآن أن تخرج إمليا من محنتها. **(ناظراً باتجاه الحجرة)** حالات الولادة لا يشعر بها المرء إلا إذا وضع نفسه مكان الأم. والأجمل في هذه الحالة أنه لا يمكن عمل شيء سوى الانتظار.

مانويل: والتلهف. **(صمت، ويقف)** أوجعا عندها حق: الأمر الآن ليس بيدي... **(دقات على الباب، يفتح مانويل)** كارلوس! أنت هنا، رغم حالة الطقس...

كارلوس: **(داخلاً)** تخيل... **(يرى توماس)** ماذا يحدث؟

توماس: حسن، لا شيء؟

كارلوس: **(إلى مانويل)** تخيل، تليفونك لا يعمل. منذ الثامنة وأنا أحاول

أن أتصل بك. اتصلت بالمركز فقالوا إنه ربما أسقطت الرياح بعض أعمدة تليفونات هذه الناحية. ففكرت أنه من الأفضل أن أحضر. عندما تحدثنا في الرابعة من مساء اليوم قلت لي إن الليلة موعد ولادة إمليا.

مانويل: بالضبط، ولكن يبدو أنها في حاجة إلى بعض الوقت. **(صمت)** لكن حكاية أعمدة التليفونات هذه. **(صمت)** دعني أجرب إن كان من الممكن الاتصال بالخارج. **(يذهب باتجاه الباب الجانبي على اليمين ويدخل).**

توماس: مجيئك شئ طيب، مانويل على وشك الانفجار. في السابعة، بدأت إمليا تعاني الألم من جديد. **(ينظر إلى الساعة)** الآن منتصف الليل تقريباً وهي لا تزال على حالها.

كارلوس: ما يقول استيبان؟

لا شيء، أخرج رأسه من الباب في العاشرة واكتفى بالقول إن الولادة ستتأخر. **(صمت)** أنت تعرف استيبان. ربما كان منزعجاً جداً لأنه لا يتكلم.

كارلوس: هذا حقيقي. **(يجلس على أحد الكراسي)** وإمليا، كيف حالها؟

توماس: حسن، تخيل... تصرخ أو تصاب بالإغماء وأؤكد لك أنها تصاب بالإغماء أكثر مما تصرخ. **(صمت)** يمكنك أن تفكر فيما تريد، لكن، أنا أرى أنها رومانتيكية متأخرة. هل تعرف آخر ما فعلت!

كارلوس: **(يهز رأسه بالنفي).**

توماس: منعتهم من استخراج أشعة لها، ولم تكن هناك طريقة لإقناعها. **(صمت)** إنها طفلة مدللة.

كارلوس: من الأفضل ترك كل شيء حسب مشيئة الله. فالله له الكلمة الأخيرة. **(صمت)** علينا أن نبعد مانويل عن هذا التفكير. **(صمت)** من الأفضل له ألا يدخل إلى حجرة إمليا كثيراً.

توماس: لا تزعج نفسك بهذا: استيبان قال له ذلك.

مانويل: **(يدخل من جديد)** لا شيء، لا يدخل ولا يخرج، نحن مستعدون لها!، والإذاعة قالت حالاً إن العاصفة ستمر بمنطقة "كاماجويي" ما بين الرابعة والخامسة فجراً. كل المصائب تأتي معاً.

كارلوس: هذه الأنباء أعرفها. **(صمت)** ولكن ربما تُغَيِّر العاصفة طريقها. فأنتم تعرفون أن "كاماجويي" ليست أرض عواصف.

توماس: أوافقك، لكن عندما يحدث وتمر من هنا فإنها تترك خراباً أكثر من أي مقاطعة أخرى. وأذكر ما حدث في عام 32 ليس ببعيد...

مانويل: طالما تتحدث عن هذا، أتذكر أنه لحقني في "سانتا كروث". هل تذكر يا توماس، ذلك الرجل "تيميستار" التاجر الجوال؟ طلب مني أن أبقى في الفندق للاحتفال بمرور العاصفة. في الحقيقة أصابني الخوف ولهذا هربت.

كارلوس: أما أنا فهذه أول عاصفة أراها، أي الأولى إذا أراد الله. أما عاصفة عام 26 فلم تلحق بي في هافانا بقليل من حسن الحظ. أنتم تذكرون أنني سافرت إلى إسبانيا قبلها بيومين فقط؟

توماس: **(يتسمع)** ضغط الهواء يزداد لحظة بعد أخرى. كما لو كان هنا معنا في الداخل، ربما أجرؤ على القول إنه بإمكاني أن ألمسه **(يمثل كما لو يمسك به)**.

مانويل: بكل مساوئ العاصفة فأنا أفضلها على الزلزال. **(صمت)** عندما كنا في التشيلي...

كارلوس: **(ضاحكاً)** لا تقل لنا إنك شهدت هناك زلزالاً.

مانويل: لا، لكن حدث ما يسمونه هزات أرضية قليلة الحدة. كنا – إمليا وأنا – في غرفتنا بالفندق نستعد لتناول طعام الغداء عندما شاهدنا، فجأة، لوحة كانت معلقة على السرير بدأت تتحرك كبندول الساعة. حسن، جهزنا حقائبنا من الرعب.

توماس: الشاذ في هذه العاصفة أنها ليست في وقتها، منذ متى رأينا عاصفة في هذا الشهر؟

كارلوس: حسن، إذا لم تخني الذاكرة عاصفة **1878** كانت في شهر ديسمبر.

مانويل: الطقس السيئ جاء هذا الصباح فجأة. حقيقة كانت الحرارة لا تطاق، و"ديوسدادو" قال لي هذا الصباح إن هذا الحر يثير الشبهة.

توماس: **(إلى مانويل)** اسمع، هات شيئاً لنحتفل...

مانويل: نحتفل؟ ماذا؟

توماس: يا رجل، بالعاصفة. أليست هذه العادة.

مانويل: **(إلى توماس)** اذهب أنت واطلب أن يقدموا لنا شيئاً. **(إلى**

كارلوس) ماذا تريد أنت؟

كارلوس: هات لي كأساً من النبيذ الأبيض. وأنت ماذا تشرب؟

مانويل: لي أنا، ويسكى بالزنجبيل. **(صمت، لكارلوس)** ألا تريد أن تأكل شيئاً؟

كارلوس: لا. **(يخرج توماس من باب الجانب الأيمن).**

كارلوس: **(إلى مانويل)** دعني أقول لك شيئاً: رئيس الأبرشية كانت لديه محاضرة هذا الصباح. هل تعرف ما قالوه له! **(صمت)** إنه يعلم من مصادر مؤكدة أن توماس انضم إلى الحزب الشيوعي.

مانويل: هل هذا حقيقة! يا رجل! سوف أسأله الآن.

كارلوس: لا تفكر في هذا، يجب أن تتأكد من ذلك أولاً، الحقيقة أن توماس يعتنق أفكاراً ما كان يجب أن يعتنقها، لكن أن يكون شيوعياً فهذا ما لا أصدقه.

مانويل: أنا أصدق هذا. أنت لا، لأنك تتخيل أن الدنيا كلها كاثوليكية، الحقيقة غير هذا، هنا كثيرون يشيعون أنهم كاثوليكيون متدينون وفي أعماقهم هم شيوعيون حتى النخاع.

كارلوس: أنا لا أنكر هذا، وربما كان توماس منهم، ولكنه لا يزال يتمتع بحقل البن الذي تركه له أبوه قبل موته.

مانويل: هذا لا يعني شيئاً، عندما قررت الرهبنة ذهبت كل أموالك إلى اليسوعيين. ما الذي يؤكد لنا أن كل ما يملكه توماس لا يوجد تحت سيطرة الحزب الشيوعي؟

كارلوس: على أي حال، سينكشف الأمر. **(صمت)** فالأسد الذي يتخفى في جلد الشاة لا يستطيع الخداع لوقت طويل. **(صمت)** وأولجا؟

مانويل: هناك بالداخل. **(يتنهد)** يبدو أنني تزوجت بزوجتي واقترنت بها هي أيضاً. سوف أطردها من هنا في أقرب وقت. لقد زهقت منها.

توماس: **(داخلاً)** سيأتون بالمشروبات حالاً، اسمع يا مانويل، حالات الغم صعبة. يقولون إنهم لم يروا شيئاً كهذا. مانويل: حسن، فلتهب العاصفة، البيت لن يسقط. لقد اعتاد على ذلك. وأيضاً عندما تزوجنا تم تجديد البيت. **(صمت)** العاصفة التي تشغلني هي تلك **(مشيراً إلى الحجرة)**.

كارلوس: يبدو أنها سوف تتأخر.

مانويل: أنت تريد أن تقول إنها أبدية. مضى علينا أكثر من عشر ساعات في هذا. **(صمت)** و تسأل ولا تتشكى حتى لا يقولون عليك غير صبور ولا تقدر الناس قدرها.

توماس: استيبان يعرف ما يفعل. أنت لن تقدم وصول الولد بحشر أنفك في الحجرة.

مانويل: لكن استيبان يمكنه أن يطل علينا من وقت لآخر ويقول لنا شيئاً عن حالة الولادة.

كارلوس: هيا يا مانويل، لا تكن كالأطفال. في أي لحظة سيطل استيبان من الباب ويضع بين يديك الولد. **(صمت)** اسمع، وأن يكون ذكراً.

مانويل: هذا ما أريده وأطلبه من الله. ذكر ليرث كل هذا، ويواصل أعمالي.

توماس: وربما تَرَهْبَن، مثل كارلوس.

كارلوس: لو كانت هذه إرادة الله.

مانويل: إذا كان هذا يمنعه من دخول شيء آخر...

توماس: في ماذا، مثلاً؟

مانويل: **(بقسوة)** شيوعي! **(صمت)** اللعنة، أتمنى له الموت قبل!... أن أرى ابني يوزع ما كسبته بعرق جبيني. أتمنى له الموت.

توماس: في الحقيقة، أنا لا أفهمك يا مانويل، سوف تجن ليكون لك ولد، وعندما تفكر أنه ربما صار شيوعياً تحكم عليه بالموت قبل مولده. **(صمت)** إذن، أن يكون شيوعياً أسوأ من أن يموت؟

مانويل: أسوأ ألف مرة! **(صمت)** وأيضاً، لا تستعبط علينا، أنت تعرف الكثير عن الشيوعية.

كارلوس: لكن أنت رأسمالي.

توماس: أنا لا أتحدث عن نفسي، يا كارلوس، أنا أقول لك إنني لست رأسمالياً. فأنا أكتفي بالإيجار الذي تدره عليّ الأرض.

مانويل: **(باندفاع)** ولد، أنت قلت هذا حالاً، أنت قلت إنك شيوعي. نحن لسنا مخبولين.

توماس: **(مراوغاً)** إذا كنت أنت تؤكد هذا...

كارلوس: كفى، فنحن أخوة قبل أي شيء، دعوا السياسة جانباً.

توماس: كما تريد، لكنك لن توقف التاريخ بهذا.

كارلوس: الكنيسة الكاثوليكية تاريخ أيضاً.

مانويل: أخرجوني أنا من هذه الكعكة التاريخية. الشيء الوحيد الذي أعرفه

هو أن الشيوعية لن يكون لها مكان في كوبا.

توماس: **(ساخراً)** إذا كنت تقول هذا...

مانويل: عليك أن تنتظر الشيوعية كثيراً في كوبا، لن تأتي الشيوعية أبداً.

كارلوس: طيب، انتهى، لن نكسب شيئاً بالعراك، **(صمت، ينظر إلى الساعة، إلى مانويل)** اسمع، يا مانويل، الساعة الواحدة بعد منتصف الليل. **(يضحك)** وأعتقد أن العاصفة ستأتي قبل الولد.

مانويل: اسمع، مؤكد أن إمليا لن تلد طفلها الليلة. **(زفرة)** حسنٌ، في سبيل أن يكون لي ولد ذكر كما أريد لا يهم أن يكون ابن عشرة شهور.

كارلوس: تقول هذا الآن، تُذكِّرني بحالة خاصة جداً، عندما كنت أبرشياً في "ميناس"، كانت هناك حالة فلاحة حامل في تسعة أشهر، وحتى لا أطيل عليكم الحكاية، تبين أن ما في بطنها كان ورماً.

توماس: من السهل ألا تأتي العاصفة عن أن يأتي الطفل. وليس غريباً أنه بعد كل هذه الأحداث الرهيبة، والدوامات والرعود وكل هذه الأمطار، أن تتجه العاصفة وجهة أخرى.

كارلوس: يسمع كلامك ربنا، هذا ما أقوله: فحالة الولادة شيء طبيعي جداً. لكن العاصفة كارثة.

مانويل: ما أعرفه أن ابني يأتي بقوة هائلة. على الأقل يأتي مدفوعاً بعاصفة. **(يضحك، إلى توماس)** تراهن بمائة بيزو(*)؟

توماس: على ماذا؟

(*) البيزو هي العملة الكوبية الرسمية، ويستخدم الاسم أيضاً للدلالة على اسم العملة في العديد من دول وسط وجنوب أمريكا اللاتينية كالمكسيك. - (المترجم).

مانويل: من يأتي أولاً، العاصفة أم الطفل؟

توماس: هذا أمر لا يهمني. راهن الطبيعة.

كارلوس: دعكما من الرهان، وتوسلا إلى الله أن يأتي الطفل بسرعة، وأن تُغيِّر العاصفة وجهتها. **(صمت)** قال لي الأب "جونثالو" أمس إن العواصف...

(تظهر أولجا من جديد بنصف جسدها خارج الباب، تتحدث برأسها إلى الشخص الموجود داخل الحجرة، ومعاني كلماتها لا تصل إلى مجموعة الأخوة، وهؤلاء ينظرون إليها بلهفة، يقف مانويل، وعلى وشك السير باتجاه الباب عندما تغلقه أولجا بهدوء شديد).

أولجا: **(تُقبل على المجموعة، ويقف كل من توماس وكارلوس)** هذا لا يبدو أن له نهاية... **(صمت)** كيف حالك يا كارلوس؟

كارلوس: **(يتقدم ويقدم يده لمصافحة أولجا)** كما ترين... أنتظر كالجميع، **(صمت)** كيف حال إمليا؟

أولجا: **(على وشك الانفجار في البكاء)** سيئة، سيئة جداً، يا كارلوس، تفقد قوتها دقيقة بعد أخرى.

مانويل: كيف! واستيبان هذا لا يخبرني. سأذهب حالاً لأرى ماذا يحدث. **(يبدأ فى السير باتجاه الحجرة).**

أولجا: **(تجري خلفه، وتمسكه من ذراعه)** لا، يا مانويل، لا تدخل، سيأتي استيبان حالاً. إنه يضع محلولاً لإمليا.

مانويل: **(إلى أولجا)** وحتى متى؟ في السادسة، في العاشرة؟ مضى عليه ثلاث ساعات وهو محبوس في هذه الحجرة، وأنا هنا آكل في نفسي. وأصبحت أعرف عن العاصفة أكثر مما أعرف عن ابني.

أولجا: **(تزفر)** مسكينة إمليا، يا لسوء حظها. **(في بداية البكاء)** وهي التي تكره الأطفال.

مانويل: **(ينفجر)** بفضل مساعدتك، تكرههم بفضل مساعدتك. وأنت تكرهينني ضعف ذلك لأنني وضعت طفلاً في بطن أختك، اللعنة على الساعة...!

كارلوس: **(يقترب من مانويل)** مانويل، أرجوك، لا تجدف بالله، حقيقة أنت تواجه وضعاً صعباً، ولكن هذا لا يجعلك تلعن زوجتك. **(صمت)** ثق في قدرة الله التي لا تحد. كل شيء بيده. **(صمت، إلى أولجا)** وأنت، أقول لك الكلام نفسه.

أولجا: آسفة يا كارلوس، **(إلى مانويل)** آسفة يا مانويل. لكنني أرى أن حالة إمليا سيئة جداً، سيئة جداً...

كارلوس: **(بعصبية)** أنتم تصرون على رؤية كل شيء أسود، نحن هنا لا بغرض المساعدة المادية فقط. وكيف لنا أن ننقذها غداً، حالتنا تدل على فقدها؟ **(صمت)**.

مانويل: بص يا كارلوس، ما يحدث هنا أنهم أطلقوا علينا الشياطين.

أولجا: **(بهستيرية)** أطلقتهم أنت، أنت نفسك... عندما تزوجت من إمليا. **(تنظر إلى نفسها)** هذا البيت مسكون بالشياطين! **(صارخة)**

مسكون بالشياطين، **(تقفز على مانويل)** يا قاتل، **(كارلوس وتوماس يقاطعانهما، وهي تصرخ)** إمليا يسكن الشيطان الآن في بطنها. **(يضربها في بطنها)** وأنت تريد أن تخرجه، على حساب حياتها. **(ترفع صوتها أكثر)** اللعنة، في البطن، في بطنك أنت، في بطنها هي، في بطنها هي، هي... **(حالة هستيرية وبكاء)**.

كارلوس: **(يسحبها حتى الباب تقريباً)** أولجا، أتوسل إليك، اهدئي. إمليا سوف تسمع صوتك.

أولجا: **(تعود باتجاه حجرة إمليا)** لا يمكنها أن تسمعني، هي ميتة، ميتة. قتلها الشيطان الذي في بطنها. **(يخرج كارلوس معها، في هذه اللحظة يظهر استيبان، يغلق الباب ويعتمد عليه بظهره)** لا يا أولجا لا؟

توماس: إنها أولجا، أصابتها حالة هستيرية.

استيبان: **(يتجه نحو مانويل، الذي يسقط على أحد الكراسي)** كنت أشعر بذلك، ضغط كبير على أعصابها، ما كان يجب أن نتركها لوقت طويل مع إمليا. **(يلمس كتف مانويل)** اسمع يا مانويل...

مانويل: **(دون أن يتحرك)** ربما كانت على حق...

استيبان: **(محاولاً رفع حالة مانويل المعنوية ولكنه يبدو منزعجاً)** دعك من هذا، لن أخفي عليك أن الوضع صعب، غريبة، يا رجل، إنه شيء مرعب، أنت تضعني في وضع رهيب، (صمت) أنا طبيب، أنا لن أطلي حائطاً. ما في بطن إمليا ولد ذكر.

مانويل: يسكنه الشيطان. **(صمت).**

استيبان: ما حكاية الشياطين معكم، يسكنه الشيطان لأنه يتأخر في الولادة؟ في هذه الحالة يمكن أن يكون كل أولاد الميلاد الأول مسكونون بالشياطين. **(صمت، يجلس)** يا رجل إذا كان هذا هو ما تتصوره، فأنت في حاجة إلى مشعوذ.

مانويل: **(يتجه نحو استيبان ويضع يده على كتفيه)** آسف، يا استيبان، أنا أعرف أنني أهذي، لكن ضع نفسك مكاني، فإذا حدث مكروه للطفل... **(صمت)** ماذا تعتقد؟

استيبان: سوف أقول لك ذلك عندما تنتهي الولادة. **(صمت)** حتى الآن الوضع صعب. لكنه ليس مميتاً، لا أخفي عليك أنه يبدو غير طبيعي.

كارلوس: **(يقاطعه)** تقصد تأخر ولادة الطفل؟ والخطر الذي يمثله؟

استيبان: ليس هذا بالضبط، **(صمت)** هذا التأخير خطر محسوب. لا، ليس هذا، **(صمت، محاولاً عدم الكلام)** أكثر تحديداً، فالأمر نفسي، شيء نفسي يمنع الولد من الخروج.

مانويل: نفسي؟ قلت نفسي؟ أنا لا أفهم هذا اللعب بالكلمات؟ سم الأشياء بأسمائها.

استيبان: سأسميها بأسمائها، يا مانويل، الأمر أن هذه الكلمة تبدو مجهولة بالنسبة لك. **(صمت)** عندما أقول نفسي، فأنا أتحدث عن رفض إمليا للولد.

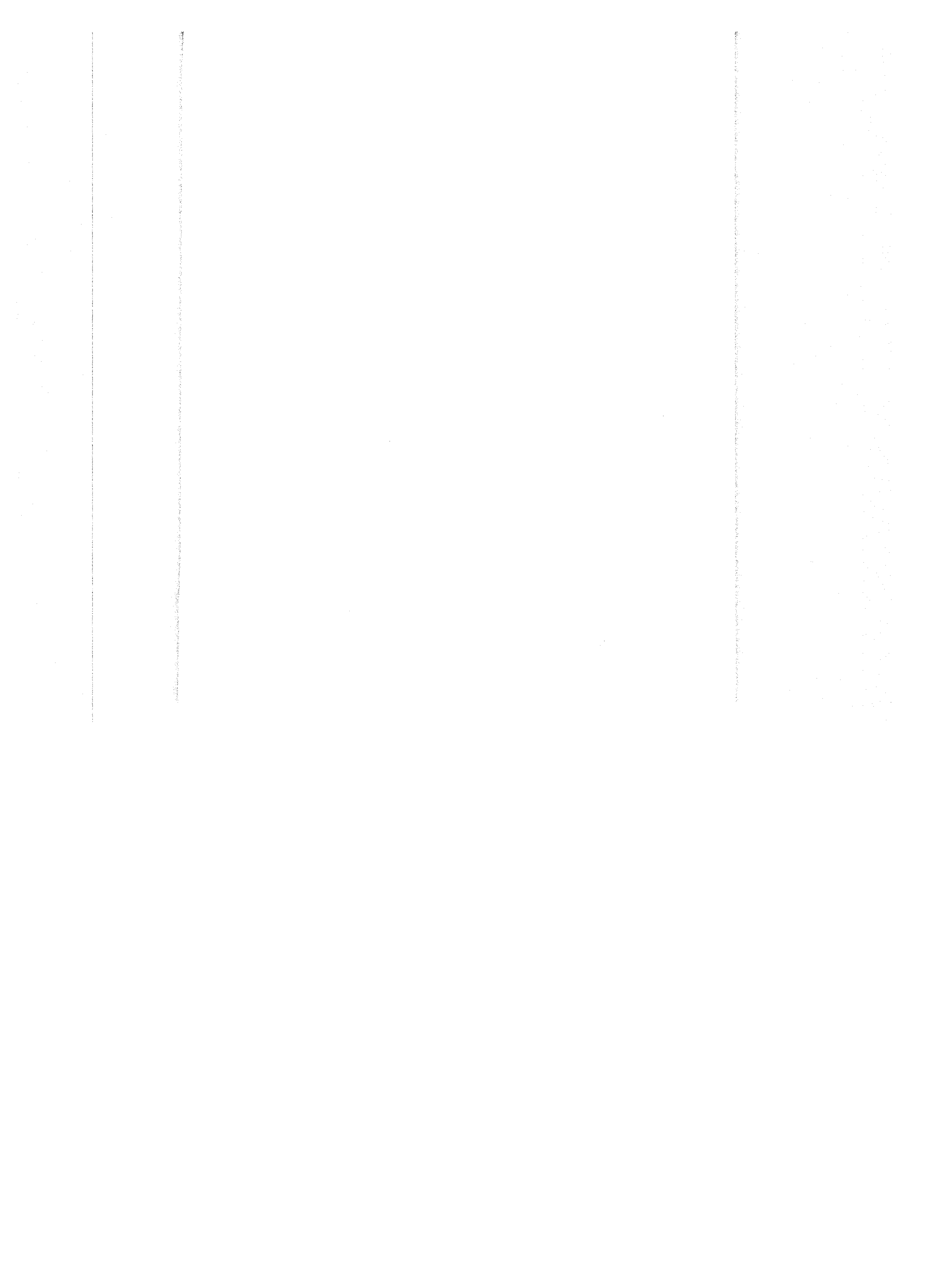
مـانويل: **(ينظر إلى تومـاس)** إذن، أنت أيضـاً من رأى هذا **(مـشـيـراً إلى توماس)** منذ لحظات تحدثنا عن السلاحف وأن إمليـا شاهدتها في اللحظة التي كانت تضع فيها بيضها.

استيبان: **(ينظر إلى توماس)**.

(عندمـا وصل الكاتـب إلى هذا الموقف توقـف عن الكتـابة ولم يكمل مسرحيته).



الرحــلة



المنظر عبارة عن سطح سفينة ركاب. نظراً لخلوه من الأثاث يشبه مركباً لصيد الحيتان، وفي الجانب المرئي للجمهور يمكن رؤية عجلة القيادة إلى اليمين، وعلى اليسار المدخنة، ما بين هذه وذاك يوجد الصاري. توجد حول الصاري مجموعة من كراسي البحر المصنوعة من القماش مصفوفة على شكل دائرة، وقريباً من الكراسي كومة من الحبال، وفي أعلى الصاري ترفرف راية يحركها الهواء أو تظل ساكنة طبقاً لم تمليه مواقف العرض. الممثلون المنحنون على جانب السفينة يتجهون بأنظارهم إلى الأفق. وعلى جانبي السفينة قاربان للإنقاذ معلقان يرتفعان وينخفضان مما يعطي إحساساً بالحركة. الوقت صباح. ضوء ساطع. وقبل فتح الستارة تُسمع صفارتان متتاليتان.

القبطان: (معتمداً على الإفريز مولياً ظهره للجمهور، يشعل سيجارة، ويطلق دخاناً كثيفاً، ينحني وينظر إلى أسفل، بعدها ينظر إلى السماء، يهز رأسه، يخرج ساعة الجيب، يستطلع الساعة، وبصوت قوي) يا عامل الدفة (صمت) يا عامل الدفة .

عامل الدفة: (يدخل إلى خشبة المسرح، في الستين من عمره، يبدو عليه مظهر ذئب بحري عجوز، يسير بقفزات، عندما يصل إلى جوار الكراسي يتوقف، ويثبت في موقف عسكري المظهر ويؤدي التحية برفع يده إلى أعلى القبعة) تحت أمرك سيدي القبطان.

القبطان: (يستدير نحو عامل الدفة) سنبحر خلال عشر دقائق. (يسير

باتجاه عجلة الدفة، وحين يوازي العامل، يُربِّت على كتفه) تعجبك السفينة، هه؟

عامل الدفة: **(محركاً رأسه)** شاهدت الكثير من السفن...

القبطان: **(يلمس الصاري بحنان)** لكن مثل هذه لا. **(صمت)** لا أقايضها ولا بقصر عائم. **(صمت)** تلك يمكنها أن تغرق، لكن "الألميرانتي" لا. لم تُصنع لتتقاذفها الأمواج. **(صمت)** وعليك أن تعلم أن...

عامل الدفة: **(يحرك رأسه من جديد)** أعلم. **(صمت)** وأعلم أيضاً أن الغرق بالنسبة للسفينة يعتبر جزءاً من حياتها. أي سفينة لديها بعض الكرامة تخجل لو عرفت أنها غير قابلة للغرق. **(صمت)** لكن هذه...

القبطان: **(ساخراً)** العواصف لم تخلق لهذه السفينة، كل الرياح والدوامات والبرق مجتمعة لا تتمكن من رفعها بوصة واحدة عن مستوى سطح البحر، ولا تستطيع أن تهبط بها بوصة واحدة تحت أسفل خط الإبحار، **(صمت)** وأكثر من هذا، أشك كثيراً أن تقوم الرياح باتجاهها أبداً. ألا تندهش أنه بعد عام كامل من الإبحار لم يحدث أن واجهت عاصفة واحدة؟

عامل الدفة: هذا هو ما لا أستطيع تحمله. لأنه لا يمكن للسفينة أن تغرق وهذا يجعلني أفكر أنني لن أموت أبداً. **(صمت، يقترب من**

القبطان) اسمع يا سيدي القبطان، عندما أكون هناك **(يشير إلى عجلة الدفة)** أعتقد أنني سأظل مربوطاً إليها إلى الأبد.

القبطان: يا سلام، لا تحاول أن تلعب دور الضحية! لم يجبرك أحد على العمل في «الأليرانتي». كنت قد انسحبت من البحر منذ خمس سنوات، وعشت كما يعيش البحارة المتقاعدون، في بيت ريفي، تربي دجاجاتك، وكلبك وغليونك... **(صمت)** مع ذلك، ما أن قرأت الإعلان في الجورنال، حتى حزمت حقائبك، وصعدت القطار، وتقدمت إلى مكتب الشركة البحرية وعرضت شغل الوظيفة. من أي شيء تشكو إذن؟

عامل الدفة: **(محركاً رأسه)** لا أنكر هذا، إنه ما حدث بالضبط... لكن...

القبطان: لكن لا شيء... لقد كانت رغبتك الخاصة أن تكون هنا على ظهر «الأليرانتي». **(صمت)** لا تستطيع أن تقول إنهم خدعوك. **(صمت)** ولا حتى هذا. قالوا لك، عامل دفة، الأليرانتي، هي السفينة التي ستقود دفتها، إذا اتفقنا على ذلك، لم تغرق من قبل ولن تغرق أبداً. **(صمت)** وكانوا شرفاء لأنهم أخبروك بكل شيء، وقالوا لك إن العشرات من عمال الدفة تقدموا لهذه الوظيفة، وأنه بمعرفتك بشرط قشرة البندق هذه التي تقودها قبلت فوراً، طبعاً كان وراء ذلك كرامتك كبحار. بالنسبة لذئب بحر فالغرق يعتبر جزءاً

من صــراعه الأبــدي مع المحيط. وإذا أخـذوا من ذئب بحـر إمكانية غرقـه بسفينته، سـوف يجد الذئب نفسه مـجبراً على التحول إلى شاة...

عامل الدفة: **(يقاطعه بعصبية وكدر)** أنا لست شاة. أنا جربت...

القبطان: **(يقاطعه بدوره)** آسف، يا عامل الدفة، لـم أقصد إهانتك. أنا أتحدث بشـكل عام. **(صمت)** ولكن الحـقـيقـة أنك قـبلت العمل وأنت هنا الآن.

عامل الدفة: أوافقك، قبلت وأنا هنا، **(صمت)** وهذا هو السيئ في الأمر، ولكن على الأقل هـذه سفـينة، بسـطحـها وعـجلة دفـتـهـا. **(صمت)** لو تعرف حـضرتك... **(صمت)** قضـيت في بيتي أياماً كاملة أراقب الأفق من النافذة، وأتخيل أن البيت سفينة واعتقدت أنني كنت أسمع ما بين الضباب صفارة سفينة... **(يُسمع صوت صفارة سفينة).**

القبطان: **(يقف)** مثل هذه... **(صمت)** لا، مثل هذه لا، هذه صـفارة الألميرانتي. ما كنت تسمـعه كان يخرج من رأسك، لكن هذه تخرج من هذه المدخنة **(مشـيراً إلى المدخنـة وتعود الصـفارة إلى إحـداث الصوت من جـديد)** عامل الدفـة! إلى أعلى! هذه صفارات الإبحار.

عامل الـدفة: **(يقف على قـدميـه)** لكنهـا لن تصفـر صـفارة الغـرق أبداً. **(يتنهد)** وهذا هو ما يكتم علـى قلبي، وهذه الأصوات التي

تخرج من المدخنة تبدو كما لو كانت تقول: "لن نغرق أبداً، لن تسبح الألميرانتي أبداً مائلة على جانبها، وبحارتها لن ترى أبداً لا الخطر ولا الموت. **(صفارة طويلة)** ألا تسمع يا سيدي القبطان؟ لا تطلب النجدة، وليسوا غرقى بين ضربات الريح، لا يبكون وتختلط دموعهم بمياه البحر المتدفقة وتغرق السطح... **(يمسح عينيه بباطن يده اليمنى كما لو كان يبكي)**.

القبطان: يا عامل الدفة، الشيخوخة جعلتك عاطفياً، مع كل رحلة نبدأها تُصاب بالدوار. **(صمت)** حسناً، إذا كانت الشيخوخة أثَّرَت عليك، لا عليك، لكن عليك أن تتذكر أن المسافرين في هذه السفينة لا يهمهم الكلام الفارغ. **(صمت)** إذا لم تعجبك الألميرانتي، إذن إنه العقد. الشركة لا تفرض على أحد أن يعمل رغم أنفه.

عامل الدفة: رغبتي هي التي دفعتني إلى الألميرانتي. رغم أن هذه الصفارات تمزق روحي، سأظل هناك على عجلة الدفة. **(صمت)** حقيقة أننا لن نغرق مطلقاً. **(يعود للتنهد)** لكن هناك أشياء أخرى. أليس كذلك يا سيدي القبطان؟

القبطان: أنت قلت ذلك، هناك ترى أشياء أخرى. وتسمع أشياء... **(صمت، منفعلاً)** لم تسمعها أبدا في سفن أخرى. وبص فالسفينة كالمدينة حيث تسمع كل شيء وحيث يولد أناس

ويموت آخرون. حيث تجري عمليات قتل، ويتواعد العشاق، وتجري الصفقات - القذرة والنظيفة - وحيث يمكن السكر طوال الرحلة. **(صمت)** لكن ما تسمعه في الأميرانتي لا تسمعه في مركب آخر. **(في هذه اللحظة تبدأ سماع أصوات تقترب)** آه ها، بدأ المسافرون في الوصول. **(يتجه نحو السلم)**.

(من الناحية اليمنى للمتفرج، يدخل طابور منتظم من ست فتيات وأربعة فتيان، لا يحملون حقائب ويرتدون ملابس عادية، ما أن يدخلوا ويصافحوا القبطان حتى يجلسوا على الكراسي المعدة، يتوقفون عن الحديث بينما القبطان وعامل الدفة يستكملان حديثهما، يكتفون بالقيام بأفعال عادية كطلاء الشفاه، أو التمشيط، كتابة شيء في دفتر اليوميات، تدخين سيجارة، إلخ...)

القبطان: **(لعامل الدفة، بينما يسير باتجاه الصاري)** يا عجوز، إلى الدفة، فلنبحر، **(يصل إلى الفتحة الموجودة في وسط السفينة، يطل برأسه فيها ويزعق)** إيسابيل، هل إيسابيل جاهزة؟.

صوت من الداخل لسيدة عجوز: سوف تأتي حالاً يا سيدي القبطان.

القبطان: **(يخرج رأسه من الفتحة)** تأتي يا سيدي القبطان! سوف تأتي

حالاً يا سيدي القبطان! **(صمت)** الأغنية نفسها دائماً. ثلاث ساعات لتزيين إيسابيل...

عامل الدفة: **(يقف أمام عجلة القيادة)** وثلاث أخرى لتمشيطها.

القبطان: هذا هو ما لن أفهمه مطلقاً، يا عامل الدفة، الشركة التي صنعت "الألميرانتي" صنعتها بمرشدة وصاري، عظيم. سفينة ويبدو أنها للركاب، يجب أن توازن ما بين النواحي العملية والديكورية، لكن، ما لا أفهمه أن مرشدة الصاري لماذا تكون امرأة عمياء.

عامل الدفة: **(ضاحكاً)** أقول لك، يا سيدي القبطان، إنه مزاج الدنيا المتقلب...

القبطان: لا، إنه مزاج أصحاب الشركة. **(صمت)** لو لم تكن إيسابيل عمياء، لارتدت ملابسها وتمشطت دون مساعدة، وما كانت تتأخر كل هذا الوقت.

عامل الدفة: حسناً، يا سيدي القبطان، بعد إذنك، أنت تندهش لأن الشركة تستعين بمرشدة عمياء، فيما تعتقد أنه منطقي أن الألميرانتي لا يمكن أن تغرق. **(صمت)** مع كل احتراماتي، هل لك أن تشرح لي الأمر؟

القبطان: بالضبط، إذا كانت الألميرانتي غير قابلة للغرق، من غير المقبول أن تكون المرشدة عمياء. إنه خطأ ارتكبته الشركة.

عامل الدفة: أو ربما كان صواباً. لأنه بالنسبة لك تعلم أن المرشدة يجب أن

تكون عمياء.

القبطان: أنا على يقين، يا عامل الدفة، أنا على يقين، لكني أحب التناسق، فكل فضيلة يجب أن تكون على قدر الأخرى، وسفينة لا يستطيع البحر أن يتلاعب بها تحتاج إلى مرشد للأفق، وحتى لا نقول إن فقدان إيسابيل للبصر يسبب لنا تأخيراً.

(تظهر إيسابيل، تمسك بيدها عجوز، تقودها حتى الصاري وتجلسها في مكان الإرشاد، ثم تخرج العجوز بعد ذلك).

القبطان: **(الذي تابعهن حتى أقصى المكان الذي وصلا إليه، إلى إيسابيل)** إيسابيل ابنتي المسكينة.

إيسابيل: **(تقاطعه)** يا قبطان، أنت مخطئ، أنا سعيدة جداً في الأَلميرانتي. **(صمت)** أي مكان أفضل بالنسبة لعمياء غير أن تجلس على صاري سفينة؟ الساعات التي أقضيها في هذا المكان هي التي تُحتسب من عمري، الأَلميرانتي هي "لاثاريو" الخاص بي(*) وأنا هي. لو كنت في البيت أو في الشارع لتخبطت في الحوائط أو لاصطدمت بالمارة. لكن هنا، تحملني الأَلميرانتي والملح يضرب وجهي والنوارس تستريح

(*) "لاثاريو" بطل رواية إسبانية مجهولة المؤلف بعنوان "لاثاريو دى تورمس"، تنتمي إلى أدب الصعاليك، وتُعتبر من أجمل الأعمال الروائية في التراث الإسباني، بطلها صبي فقير صغير السن، تَقلَّب بين قوم ذلك الزمان ليكسب لقمة عيشه، فعمل مساعداً لشحاذ أعمى، وصبياً لدى قس جشع، وتابعاً لفارس فقير يَدَّعي الثراء، وغيرهم، مما كان مادة للمغامرة اللطيفة التي تكشف عادات العصر الذي عاش فيه هذا الصبي. - (المترجم).

على رأسي، إنني أشعر بالسعادة. سعيدة جداً، يا سيدي القبطان.

القبطان: **(ضاحكاً)** حسن.. حسن يا إيسابيل! أنت رومانتيكية كعادتك.

إيسابيل: حلمت بهذا العمل دائماً، هنا من على الصاري يمكنني أن أرشد كما يحلو لي، وعندما يحلو لي. يا سيدي القبطان.

القبطان: **(يسير باتجاه المسافرين)** حسن.. حسن، يا إيسابيل، إذا كنت سعيدة هكذا... **(دون أن يتوقف عن السير يستدير نحو عامل الدفة)** يا عامل الدفة، إلى الأمام، **(عامل الدفة يحرك عجلة الدفة، يرفرف علم الصاري من فعل الريح، يصل القبطان إلى مكان المسافرين)** مرحباً بكم في الأليرانتي يا سادة، نبدأ رحلتنا المتتالية العاشرة في هذا الصباح الصيفي الجميل. **(صمت)** أنا قبطان هذه السفينة وأنا هنا تحت أمركم. **(صمت)** أي أنني على استعداد لحل المشاكل الصغيرة، تقديم المعلومات عن حالة الطقس، متابعة السير وإخباركم بعمق البحر، أن أحكي لكم تجاربي كبحار، أي، لو كان هناك من بينكم من يهتم بسماعها، وهو ما لا أعتقده، وتقديم منظاري المكبر الجميل للمسافر الذي يريده. في كلمات قليلة، أنا قائد لفرقة غنائية رغم أن الشركة المسيرة للسفينة أطلقت عليَّ لقباً مدهشاً ورغم تأكيدها على أهمية

عملي، فأنا أقول لكم إنني هـو ذاك. قبطان أوبريت. بالنسبة لي فاللحظات الكبرى لـلقبطان غير المكتوبة: إنقـاذ السفينة، أو غرقـي معـها. **(يُمـرِّر يديه على عينيـه)** حسن، لا يجب الإغراق فى الحـزن، كعامل الدفة... على أية حـال أنا قبطان الأميرانتي. **(يتنفس بعمق ليـعطي نفسه أهمـية)** وأيضاً فإن هذه الكلمـات مُـوجَّـهة للمـوتى، وحـضـراتكم لا تهـمكم حكايتي. **(صمـت، يتجه نـحو حافـة السفـينة)**. وأُقدِّم الآن بعض التفاصيل. **(يشير بيـده الممدودة نحو الأفق)** من هناك تأتي الإجـابات على أسـئلتكم. مـن هنا مـر الـكثيـر من المسـافرين وكلهم رأوا مـا جاءوا من أجل رؤيتـه. **(صمت)** أعتـرف لكم، بالنسبـة لي أنا لم أر شيئاً على الإطلاق، لكن هذا ليس له أهمـيـة، مسـألة رؤية شيء خـاص **(يؤكد على كلمـة "خاص")** أنا أكثـر عَمَى من إيسـابيل. **(إلى إيسابيل)** حقيـقة يا إيسابيل؟ **(إيسابيل تظل صامتة)** هي تقول إنني لا أرى غير الأسماك والأمـواج... وأنا أتساءل: ما هي الأشياء الأخـرى الـتي يجب أن يراها القـبطان؟ **(صـمت)** بعض المسافرين، الذين لم يتأكـدوا بعد مما يريدون رؤيته في الأفق، يطلبون من نظاراتـي المكبرة أن تُركِّز على مـا يريدون رؤيته. "إنه أمر صـعب"، أقول لكم أرى بنظارتي فـقط درفيل يقـفز بين الأمواج البعيدة أو دخان سفينة أخرى تسير متباعدة عنا،

(صمت) ورغم أنني أقول هذه الأشياء نفسها في كل رحلة، دائماً ما يأتي مسافر طالباً مساعدتي، التي للأسف لا أستطيع أن أُقَدِّمها له. **(صمت، يحني الجسد على الحافة ويحملق في الأفق، ويظل هكذا عدة ثوان، وأخيراً يمسك بالنظارات المكبرة الموجودة على الحافة وينظر خلالها، فيوجِّه المسافرون أبصارهم في الاتجاه نفسه)** ماذا أرى! يا للسماء المقدسة! لا أستطيع تصديق ذلك! **(يقف بعض المسافرين، يتجهون نحو الحافة. يقترب آخرون، والكل ينتظر)** حوت! حوت في هذه البحار! **(يتساقط المسافرون على كراسيهم، ثم يفعل الآخرون الشيء ذاته، يُعيد القبطان وضع النظارات المكبرة في مكانها)** آسف، يا أعزائي المسافرين فالدهشة كانت لي فقط. **(صمت)** أنا أعرف، أنا أعرف أنه بالنسبة لكم الحوت في هذا البحر كما في أي بحار أخرى، لا يُثير دهشتكم. (صمت) وأنا لم أر الحوت! كنت أريد أن أرى شيئاً في هذا البحر (يؤكد على كلمة "بحر") وقلت إنني شاهدته. **(صمت)** لا تقلقوا. بضع دقائق و... **(صارخاً)** الكل على سطح السفينة. **(يعتدل المسافرون ويعودون للنظر إلى الأفق، يأخذ القبطان النظارات المكبرة ويتجه نحو إيسابيل، وبينما يسير يقول)** والآن يا إيسابيل.. ستقولين لهم بعض الكلمات. **(يصل إلى**

حيث توجد إيسابيل) إيسابيل.. فلتتحدثي.

إيسـابيل: **(سـاكنة)** النظارة المكبـرة للقـبطان، وعـيـوني لكم يا أعـزائي المسافـرين، القبطان يرى أسـماكـاً وأمواجاً فـقط، فيـما أنا، إيسابيل، العمـياء بالميلاد، أساعد على رؤية. معـذرة، عبَّرت بشكل خاطئ، لا أساعد، أوحي لكم برؤية مـا تتشوقون إلى رؤيته، أنا بوصلة اللا مـرئي، عين الضبـاب. لا أتكهن، فقط أوحي، عندما يسألوني أضع نفسي في مكان المـتسائل، أعيره عـيني الخاليـتين، وبـهمـا يرى ما لا يسـتطيع رؤيتـه بعينيـه. **(صمت)** عـملي في هذا المكان هو إقناع الذي يؤكـد أنه لا يرى ما يريد أن يراه. هذا ولا شيء آخر، لست عَـرَّافة، فهذا لم يعـد له مكان... **(صمت)** أمـا القبطـان فلا يجب أخـذ كلامه على محمل الجد، فهو لا يرى سوى أسماكاً وأمواجاً، لكن حين يستعـيد الثقة بنفسه سـوف يرى أشياء أخرى. لن يكون أول قبطان للألميرانتي يحدث له هذا، قلت كلمتي.

القبطان: **(ساخـراً)** خطابك جـميل جدًا، يا إيسـابيل، طبقـاً لما ينطبع على وجوه المسـافرين كان لك تأثير جـميل. استمـعوا إليك كمـا يستمـعون إلى الرب الذي هبط من السـماء. **(صمت)** طبعاً، عندمـا يكون الواحد منا مستـعداً للخديعة فـالموسيقى السماوية تكون له كالخاتم في الإصبع، **(صمت)** بالنسبة لي أقــول لك إنني لا أفكـر في رؤية شيء غــيــر الأسـمــاك

والأمواج. يكفيني هذا. **(يسير باتجاه المسافرين)** والآن سادتي المسافرون، السطح ملككم. **(ساخراً)** ويمكنكم البدء في رؤية ما تريدون.

(يأتي المسافرون جميعاً إلى سطح السفينة، وينظرون إلى الأفق بتشوق، عدا واحداً).

القبطان: **(للمسافر الذي ظل ساكناً)** وحضرتك... لماذا تظل هناك؟ أُنبهك إلى أنك لن ترى شيئاً من هذا المكان. هل تشعر بتوعك؟ تشعر بدوار مثلاً؟.

نفساني: لا يا قبطان، لا.. أنا لا أعرف الدوار.

القبطان: **(متشككاً)** إذن...

نفساني: أفضل البقاء هنا، لأنه أكثر راحة. **(يضع ساقاً على ساق).**

القبطان: **(متبلبلاً)** أكثر راحة؟ لا أنكر هذا، لكنك ستظل دون أن ترى شيئاً. (صمت) وحضرتك من المفترض أنك جئت لترى هذه الأشياء...

نفساني: **(برصانة)** جئت لأرى الذين يرون هذه الأشياء... **(يخفض الصوت)** هذا إذا كان هناك ما يمكن رؤيته...

مسافر: لا أعرف، بينما كانت هي تتحدث، حينما كانت تقول لي إن الرحلة سوف تكون على سفينة في الباسيفيكي، وبمسافرين مفترض أنهم يقولون إنهم يرون أشياء، فكَّرت أن كل هذا موضوع جيد لكتابة عمل مسرحي. **(صمت)** أعرف أنني

أكشف عـن أنانية رديئـة، وكان يجب أن أُركِّز عـلى الحدث في حـد ذاته، لكن لك مـا تريد، هي كـانت تتكـلم وتتكلم، وأنا كنـت أفكر وأفكر: هل يـمكن فـعل هذا وذاك، وذاك، **(صمت)** لكني قلت لا، أنه من الأفـضل الذهاب إلى أرض الحدث، والمشاهدة ووضع مذكرات وبعدها الكتابة...

القبطان: لكن الكتابة عن ماذا؟

مسافر: كيف عن ماذا... طبعاً عن ما يحدث هنا.

القبطان: آه، نعم، تقصد حضرتك الفرجة...

مسافر: فرجة...؟

القبطان: نعم هكذا كمـا تسمع، الفـرجة... ما رأيك في الكـلمة التي ألقيـتها؟ كـانت تبدو كمـا لو كانت عفـوية، أليس كذلك؟ عليك أن تعلم: أنا أحفظها عن ظهر قلب، **(بلهجة خطابية)** مرحباً بكم في الأليرانتي، أيها السادة المسافرون، نبدأ رحلتنا المتـتاليـة العـاشرة في هذا الصـباح الصـيـفي الجمـيل... أنا القبطان...

مسافر: **(يقاطعه)** أصدقك، أصدقك.

القبطان: **(بلهجة عادية)** آه، حسن، أنا أحفظها حرفاً حرفاً حتى النهاية. وتقول النـهاية: إنقاذ السـفينة أو الغـرق معـها... **(صمت)** وإيسابيل أيضـاً حفظت خطابهـا حرفاً حـرفاً. **(إلى إيسابيل صارخاً فيها)** إيسابيل. أليس ما أقوله صحيحاً؟

إيسابيل: **(بلهجة خطابية)** النظارة المكبرة للقبطان، وعيوني لكم، أعزائي المسافرين...

القبطان: **(يقاطعها)** شكراً يا إيسابيل، شكراً، السيد المسافر يصدقك. **(إلى المسافر)** مقتنع؟

مسافر: مقتنع. **(صمت، يشير إلى إيسابيل)** وتلك، متشككة مثل حضرتك؟

القبطان: أقول لك عندي شكوكي. هي، لم تتحدث معي أبداً عنا. وعامل الدفة وأنا نشكو وننتقد وحتى نسخر من بعضنا، لكن هي لا، ذات مرة عَلَّقت أمامها على شيء، فقالت لي إن هؤلاء يعرفون أكثر مما نعرف.

مسافر: من؟

القبطان: المسافرون. **(صمت)** وأيضاً أصحاب الشركة.

مسافر: من أصحاب الشركة؟

القبطان: الذين صنعوا أو أمروا، بطلب من مجموعة من الأشخاص، بصنع كل هذا. هذه السفينة تم صنعها طبق الأصل من سفينة لصيد الحيتان حقيقية، لذلك من المفترض أن هذا سطح سفينة لصيد الحيتان، نستطيع القول إنه شاعري. **(صمت)** وكلاهما وقَّع عقداً من شروطه أن الشركة تتعهد بصنع السطح كما تراه حضرتك.

مسافر: **(بحيوية)** لكن هذا كان يمكن أنُ يكلَّف به مهندس ديكور،

أقل تكلفة وأفضل صنعاً، وأكثر مسرحية. وربما أستطيع أن أقول لك كان يمكنهم صنع هذا السطح بأنفسهم. فالمسرحيون يقيمون ديكوراتهم بأنفسهم و...

القبطان: **(يقاطعه)** حضرتك قلته بنفسك، المسرحيون، لكن هم لا، هم ينتمون إلى شيء آخر، هم "يعيشون" هذه الرحلات وعليك أن تتخيل مدى الجدية التي يضعونها في هذا العمل، أنا لا أحاول تفسير عملهم، فأنا لا يعنيني كل هذا، وأشعر بالسخرية من إدارة هذه السفينة التي يمكن أن تكون أي شيء سوى أن تكون سفينة. ولكن ليس أقل حقيقة أن هذه بالنسبة لهم، يمكننا أن نقول، إنها الشيء الأقل مسرحية في هذا العالم.

مسافر: مع ذلك، كل هذا ورق مقوى، ورق ملَّون، مصطنع، والبحر ليس إلا منظراً مرسوماً.

القبطان: أنت مخطئ في كل ما تقوله، هنا كل شيء حقيقي، من عجلة القيادة وحتى الذي يتحدث معك. **(صمت، إلى عامل الدفة)** اسمع، يا عامل الدفة! قل لهذا الرجل من أي خشب مصنوعة هذه العجلة.

عامل الدفة: **(يستدير نحو القبطان)** من خشب شجر الدردار(●) وهو أفضل ما يُصنع منه عجلة الدفة.

(●) شجرة ' fresnio ' شجر الدردار أو شجر لسان العصافير طبقاً لقاموس كوريتي.

القبطان: **(يتحدث دائماً إلى عامل الدفة)** وقل له من تكون، إن كنت مهرجاً أم ذئب بحر حقيقي.

عامل الدفة: **(بتفخيم)** بكل فخر يا سيدي، أراهن على هذا مع أي بحّار، ولدت في سفينة مبحرة. عندما كانت أمي تصرخ صرخات الوضع، كانت بالقرب من "باتاجونيا". عمري جاوز السبعين، ومنذ الثامنة عشرة وأنا ملتصق إلى عجلة الدفة. أبحرت في مراكب شراعية بثلاثة صواري مُبحراً ما بين "برنامبوكو" و"ساحل العاج"، وفي "اللوثيرو"، وفي "لا غابيوتا" حيث كان لي شرف الغرق، وفي "إيزميرالدا"، وفي "الكومودورو". وكان في الكومودورو حين...

القبطان: **(يقاطعه، ضاحكاً)** كفى، يا عامل الدفة، لم أطلب منك أن تقص علينا رحلاتك. **(للمسافر)** مقتنع يا سيدي؟

مسافر: مقتنع بماذا إذا كنت مقتنعاً من قبل؟ **(يضحك، صمت)** ما قلته لك عن الورق المقوى وإلى آخر ذلك لأجذبك إلى الحديث. **(صمت)** ممكن حضرتك تقول لي بكل كرامة حقيقية أنك تقف على ظهر سفينة حقيقية؟

القبطان: وحضرتك يمكنك أن تتأكد من أن هذا القبطان هو قبطان حقيقي.

مسافر: طبقاً لوجهة النظر التي ... لا يهم إن كنت حضرتك قبطان أو أي شخص آخر من الشارع يلعب هذا الدور، وحتى يمكن

أن تكون ممثلاً متعاقداً على أداء هذا الدور.

القبطان: **(يضرب قبضته اليمنى في باطن كفه اليسرى)** بحق الرعد والبرق، أنا قبطان، ابن قبطان وحفيد قبطان، وسأموت قبطاناً. ممثل هه، ماذا؟ أنا لست من أولئك الذين يُقتلون ثم يُلَمِّعون أنفسهم ويخرجون بعد ذلك لاستقبال تصفيق المتفرجين؟ هل تعتقد حضرتك أنني انحدرت إلى هذا الحد؟ **(صمت)** لا، يا سيدي الفاضل مؤلف الكوميديات، عشت ألف مرة في طريق الموت، أصابتني جراح قاتلة، غرقت ولم يكن لي غير أمل واحد: أن أغرق بسفينتي. **(يُمرّر يديه على عينيه)**.

مسافر: **(بلهجة متصالحة)** هيا، هيا، أنا أصدقك، وأكثر من هذا أنا مقتنع بأن حضرتك قبطان حقيقي، رغم...

القبطان: **(يعود إلى غضبه)** رغم...؟

مسافر: أريد أن أقول إن الحياة تلاعبت بك كما كنت تقول حضرتك منذ قليل، لتلقي بك في النهاية لتكون قبطان أوبريت.

القبطان: **(بحزن، يتنهد)** حقيقي جداً، لكن لا أنا أزال قبطاناً حقيقياً.

مسافر: القبطان الحقيقي يلعب الآن دور ممثل بالفعل.

القبطان: بحق البرق والرعود! صدق ما تريد. اللص يعتقد أن كل الناس مثله... (صمت) وتلك هي أيضاً مهرجة؟ **(يشير إلى إيسابيل)**.

مسافر: مثل حضرتك وعامل الدفة، هي تلعب دوراً.

إيسابيل: **(زاعقة)** أيتها العوالم الخفية اظهري!

مسافر: **(يصيخ بأذنيه)** ماذا قالت؟

إيسابيل: **(تزعق من جديد)** أيتها العوالم الخفية اظهري، وأن يتحد الخفي بالظاهر، وأن تكون إيسابيل المرشدة.

مسافر: **(للقبطان)** ها قد خرجت الحية...

القبطان: أية حية؟

مسافر: الوسيط!

القبطان: سيدي، هذا ليس عملاً روحانياً.

مسافر: من قال إنه كذلك؟ لكن إيسابيل ليست سوى الوسيط.

إيسابيل: **(غاضبة)** أنا لا أجيء، بل أوحي، لا آخذ، أعطي، لا أجمع، أستحضر...

مسافر: **(يقلد رنة صوت إيسابيل)** بلا، بلا، بلا،... **(يضحك، إلى القبطان)** تحفظه عن ظهر قلب، كالخطاب، أليس كذلك؟

القبطان: **(ينفي برأسه)** لا، هذا ليس في البرنامج. **(إلى إيسابيل)** من وقت لآخر تفاجئنا إيسابيل بهذا الشيء.

مسافر: **(يضحك من جديد)** آه، نعم، في لغة المسرح هذا اسمه ارتجال.

القبطان: **(ببلاهة)** خذه على محمل الهزل، لكن إيسابيل تأخذ ذلك بجدية.

(في تلك اللحظة يتجمع المسافرون بعد ترك الجوانب ويتجهون للجلوس على الكراسي، وحين يجلسون، يضعون أيديهم على سيقانهم ويخفضون رؤوسهم).

مسافر: **(للقبطان، مشيراً للمسافر الذي انتهى من الجلوس)** ماذا حدث له؟

القبطان: يبدو أنه لم يحسن الرؤية، **(صمت)** يجلس ليركّز تفكيره. بعد ذلك يذهب إلى إيسابيل لتلهمه.

مسافر: **(يشير كما لو كان يتحرك)** عجباً، أتمنى أن أُوجِّه إليه بعض الأسئلة، هل تنصحني بذلك؟

القبطان: حضرتك تعرف ما تفعل. **(صمت)** يمكنه أن يحدثك حتى بالقوة، **(صمت)** حضرتك أول متطفل يدخل إلى هنا، والمتطفلون ليسوا في البرنامج. **(صمت)** سأدير الأسطوانة...

مسافر: **(مفاجئاً)** أسطوانة...؟

القبطان: طبعاً! هم يقولون إن الموسيقى تُساعد على التركيز. **(يتجه نحو السلم ويخرج).**

مسافر: **(يتجه نحو الكراسي، أثناء ذلك يُخرج سيجارة، يقترب بنحو خطوتين من المسافر الجالس، يبحث عن كبريت، يصدر حركة تدل على أنه لا يحمل كبريتاً، ينظر من حوله، يقترب حتى يقف إلى جوار أحد كتفي المسافر. المسافر لا**

يتحرك، المؤلف المسرحي يبدو حائراً، ويعبِّر عن ذلك بالتجول حتى يقف خلف المسافر، كما لو كان قد قرر الابتعاد، يبدأ في الاتجاه نحو الحافة المقابلة للمسافرين، لكن فجأة يعود في الطريق نفسه الذي سار باتجاه كرسيه حيث كان يجلس المسافر ويقف أمامه).

رامي: **(السيجارة ظاهرة في يديه يقول للمسافر)** معذرة هل لديك كبريتاً؟

مسافر: **(يرفع رأسه ببطء)** ماذا؟

رامي: **(يحرك السيجارة)** طلبت كبريتاً...

مسافر: آه... **(يخرج بطريقة آلية علبة كبريت ويقدمها للمسافر).**

رامي: **(يشعل السيجارة)** تريد واحدة؟ **(يخرج علبة السجائر ويقدمها له ليأخذ واحدة)** إنها بفلتر. **(يعيد إليه الكبريت)** شكراً.

(في كل هذه الحركات، لم ينطق المسافر بأي كلمة ولم يحرك عضلة واحدة في وجهه، فقط نظر بتمعن إلى رامي).

رامي: **(مشوشاً)** أنا أدخن كثيراً...

(في هذه اللحظة تبدأ الموسيقى، وهي مقطوعة لهاندل، كخلفية موسيقية، يصمت رامي، ينظر من حوله، وينتهي إلى الجلوس في الكرسي الموجود أمام المسافر، بشكل يجعله يعطي ظهره للجمهور، منذ تلك اللحظة ترتفع الموسيقى لمدة

دقيقة بالضبط، ينظر رامي من مكانه بتمعن في المسافر، والمسافر ينظر إلى رامي).

مسافر: **(يقف منفعلاً ويقول لرامي)** ماذا حدث بيننا؟ ليس لديك شيء آخر غير النظر إليّ؟

رامي: **(يقف هادئاً)** حسن، أولاً طلبت منك كبريتاً، وبعدها قدمت لك سيجارة، وقلت إنها بفلتر، وقلت لك أنا أدخن كثيراً. وحضرتك استمعت فقط. **(صمت، يقترب من المسافر أكثر)** وبعدها بدأت هذه الموسيقى، ولأنني لم أستطع الكلام، قرّرت أن أثيرك بنظراتي، وجاءت النتيجة.

مسافر: **(غاضباً)** حضرتك غبي، سوف أمزق روحك... **(يهجم عليه).**

رامي: **(يمسك بذراعه ويبعده عنه)** اهدأ يا سيدي العزيز، اهدأ...

مسافر: **(مجيباً)** ماذا تقصد؟

رامي: أريد أن أقول لحضرتك كلمتين.

مسافر: هنا ليس مكان للكلام، هنا مكان للرؤية...

رامي: حسن، فلنرى إن كان هذا ممكناً، لأنه بالنسبة لك...

مسافر: هذا حقيقي، أنا لا أتمكن من التركيز. **(يشير إلى الجالسين على الحافة)** كل هؤلاء يرون أشياء وأنا...

رامي: وكيف تعرف حضرتك أنهم يرون؟ من الممكن أن يحدث لهم ما يحدث لحضرتك.

مسافر: **(يعود إلى عصبيته)** أقول لك إنهم يرون، لأنهم هناك لسبب ما.

رامي: حسن، مقبول، يرون، **(صمت)** ماذا يرون؟

مسافر: يقولون إنهم يرون أشياء...

رامي: ما نوع هذه الأشياء؟

مسافر: لم لا تسألهم بنفسك؟ هيا اذهب إلى الحافة، امسك أحدهم من ذراعه واجبره على أن يجيبك.

رامي: **(في لهجة متصالحة)** حضرتك تعاملني كما لو كنت فتوة الحي. لا يا صديقي، أنا شخص مسالم. إذا كنت قد لويت ذراعك فقد كان هذا عملاً من أعمال الدفاع عن النفس. **(صمت)** لا، ولا حتى هذا، فعلت هذا لضبط أعصابك المتوترة، **(صمت)** سأخبرك، فأنا أكتب مسرحيات. وحب الاستطلاع دفعني للحضور لمشاهدة هذا... المكان، معذرة، هذه السفينة. وبعد أن جئت إلى أرض الأحداث لم أندم على مجيئي: فلدي الآن معلومات مهمة لكتابة كوميديا...

مسافر: **(يقاطعه)** أو لكتابة حكاية مأساوية.

رامي: هذا جميل. **(صمت)** لم يرفع الستار منذ فترة طويلة، لذلك مطلوب بعض الأشياء المهمة للوصول إلى النهاية. **(صمت)** وبمناسبة الدراما، حضراتكم جميعاً دراميون جداً حسب ما أرى.

مسافر: داميون؟ لا أفهم هذا جيداً. لكن ما قيل كان ساخراً.

رامي: **(ضاحكاً)** وبمصاحبة موسيقى زاعقة... **(صمت، بجدية)** أنتم تأخذون كل هذا بجدية شديدة، معذرة، قمنا بتمثيل حفل دخول المكان بجدية، وصافحنا القبطان وشعرنا كما لو كنا ندخل يوم القيامة... **(صمت)** وسمعنا بتبتل أغنية خطابية للقبطان وإيسابيل... **(صمت)** بعدها ذهبتم إلى حافة سطح السفينة، وحين كنتم هناك **(مشيراً إلى الحافة)** رأيتكم هكذا وظهوركم لنا كتماثيل جامدة كما لو كانت تَسَمَّرت إلى الأبد... **(صمت)** ولكن ما دفعني إلى الدرامية الشديدة كان حضرتك... **(يصدر المسافر حركة تدل على الدهشة، وفي الوقت نفسه يأتي بإشارة تدل على أنه كان يريد قول شيء أو على وشك قول شيء)** نعم يا صديقي، حضرتك ما كان يمكنك أن ترى نفسك، لكن أنا رأيتك. **(صمت)** بص، **(يجلس رامي مُقلداً المسافر عندما كان جالساً على الكرسي، ويظل لبضع ثوان هكذا، أخيراً، يرفع رأسه ويظل جالساً ينظر إلى المسافر بتمعن)** أليس كذلك؟

مسافر: **(غاضباً)** قل لي، بأي حق أنت تتدخل في شئوني الخاصة؟ هل نحن على علاقة قديمة؟ هل قدمنا أحد لبعضنا؟ حضرتك تتحدث كما لو كنت تملك الحق في التدخل في حياتي الخاصة. فلتعرف، يا سيدي أنك لا تملك هذا الحق.

وإذا كنت تريد كتابة مسرحية فابحث عن شخص آخر.
بص، في الشارع يوجد كثيرون، أنا أجلس في هذه الجلسة لأنني أود ذلك. **(يجلس وينظر بتمعن في رامي)** صح؟

رامي: **(يضحك بغباء)** غير صحيح. ينقصك أن تخفض رأسك...

مسافر: سوف أخفضها، إذا لم يكن يتعدى الأمر هذا، سوف أخفضها الآن، لا تقلقني أكثر من هذا.

رامي: **(يخفض رأسه هو الآخر)** حسن، إذن سوف أساعدك على التركيز. ولتعلم أنه في هذه...

(يرتفع عزف الموسيقى، ثم صمت طويل، وفجأة يرفع المسافر رأسه وينظر إلى رامي، تنخفض الموسيقى).

مسافر: **(إلى رامي)** أخبرني...

رامي: **(يرفع رأسه ببطء شديد وينظر إلى المسافر)** هل تتحدث معي؟

مسافر: أخبرني... **(صمت، بتشوق)** حضرتك تعتقد أنني سأفشل. أرى هذا في عينيك.

رامي: بص، الشيء الوحيد الذي تفعله عيناي معك هو أنها تنظر إليك. هذا فقط. **(صمت)** لأخبرك بكل الحقيقة: أنا لا يهمني إن كنت ترى هذه الأشياء أم لا...

مسافر: **(متلذذاً)** ماذا يهمك إذن؟

رامي: أنت نفسك.

مسافر: أنا؟ أنا لست شهيراً.

رامي: من الذي قال لك إنني أهتم بالمشهورين؟ **(صمت)** إنني أهتم بالناس وكفى. أنت من الناس، أليس كذلك؟

مسافر: بالطبع.

رامي: ناس، وناس شباب، هذا واضح... **(كما لو كان يحاول تحديد سنه)** في الخامسة والعشرين، أليس كذلك؟

مسافر: السابعة والعشرون. **(صمت، بنوع من التلذذ)** هل تحب تَدخُّل الآخرين في حياتك؟

رامي: جداً، يمكنك أن تسأل ما تريد. أنا تحت أمرك.

مسافر: ألم تفكر مطلقاً أن هناك، كما تقول، ناس **(يؤكد على كلمة "ناس")** لا تحب أن يتدخل أحد في حياتهم؟

رامي: أرى أنه لا بد من إنهاء هذا الحديث.

مسافر: لم أقل هذا، أنا أسأل...

رامي: **(يقاطعه)** حضرتك سألتني من قبل وأجبتك أن سؤالك لا يهمني، **(صمت)** معذرة. **(يزمع الوقوف)**.

مسافر: لا تذهب. **(صمت، بحزم)** انظر، سوف أعطيك فرصتك. ماذا تريد أن تعرف؟

رامي: **(يترك نفسه يسقط على الكرسي)** أريد أن أعرف لم وضعت نفسك في هذا؟

مســافر: **(بحــماس)** حسن... أنــا... حضرتك تــعرف... **(صمت)** الواحد منا يريد... **(يصدر رامي حركة تدل على نفاد صبره)** من فضلك، لا تكن نافد الصبر، **(صمت)** حسن، قل لي ألم تشعــر مطلقاً أن لديك رغبــة في الصيد... مـثلاً... **(كما لو كــان يبـــحث عن المثل)** أن تصــيـد نمراً؟ **(رامي يحــاول أن يقاطعه مُصدراً حـركة من رأسه تدل على القرف)** تعتقد أن هذا أمر ردىء؟ لكن دعــني أشرح لك، **(صمت)** بص، من المفترض أن حضرتك أكلت جيداً، بل وأكلت طعاماً لذيذاً، وبعد ذلك أشـعلت سيجـارة، وشربت كأسـاً من الكونياك، وأنك تعـيش فـي بيت لطيف، وتعـمل في وظـيـفـة طيـبـة، وترتدي ملابس حـسنة المظهر، **(صمت)** حسن، ونحن في اللحظة التي بدأت فـيهـا حضرتك عـملية الهـضم، وتجلس أمام بــاب بيتك، والجـو لطيف، وكل مشــاكلك قد انتـهت، وصحتـك جيدة، حسن، أخبـرني، ألم تفكر في هذه اللحظة أنه سيكون لطيفاً أن تصطاد نمراً؟

رامي: **(يبدى اهتماماً)** عجباً، لا أفهم من أين بدأت ولا ماذا تقصد، لكن فكـرة اصطيـاد نمـر ليــست ســيـئــة. لكن لماذا النــمـر بالتحديد؟

مسافر: حضرتك تفهمني. قلت نمراً كـما كان يمكنني أن أقول فيلاً أو أسداً... **(صمت)** أعطني انتباهــاً، أنت لست بصياد، ولا

محترف ولا هاوٍ، حسن، لا تفعل سوى كتابة مسرحيات كوميدية. مفهوم؟ **(يؤكد رامي على هذا بهز رأسه).**

مسافر: حسن، ومع ذلك، فكرة صيد نمر هذه، أو ما شابه ذلك، تتقافز في الذهن، **(صمت)** دعني أولاً أن أؤكد على أن المسألة لا تتعلق بشهوة النص، وقلت إن حضرتك لست صياداً. إذن المسألة أنك تريد أن ترى نفسك تصطاد نمراً، لأن إمكانية أن تصطاده في الحياة الواقعية أمر قد يحدث واحد في المليون. قل لي، ما هى إمكانية أن تتعرف بشكل شخصي على ملكة إنجلترا؟

رامي: ملكة إنجلترا...؟

مسافر: بالضبط، ملكة إنجلترا.

رامي: **(مُحركاً رأسه)** أعترف لك أنه ليست هناك إمكانية، إلا إذا الحظ...

مسافر: استبعد أي حظ، فالحظ له النسبة نفسها؛ واحد في المليون، بينما الزمن يواصل مسيرته وحضرتك قد تموت دون أن تتعرف على ملكة إنجلترا.

رامي: موافق، لكننا كنا نصطاد نمراً... **(يضحك).**

مسافر: النمر وملكة إنجلترا هما الشيء نفسه. **(صمت)** الآن، قل لي، هل فكرت في صيد نمر؟ نعم أم لا؟

رامي: نعم، فكرت في صيده، مثل كل الناس، وماذا يحدث؟

مسافر: نعم يحدث... **(يفكر).**

رامي: لا يحدث أي شيء. لن يتغير شيء، كل شيء سيظل على حاله.

مسافر: **(بحرارة)** لا وألف لا، لن يظل أي شيء على حاله، ونحن جئنا لنرى ذلك في هذه السفينة. **(يقف).**

رامي: **(الذي يظل جالساً، ورافعاً رأسه)** من الممكن رؤيتها، لأنه حتى الآن...

مسافر: **(يبدأ في السير باتجاه إيسابيل)** هذا يصيبني بالغثيان، هل تعرف؟ ببساطة يصيبني بالغثيان. وأفضل شيء يمكن عمله هو الابتعاد عن هنا. **(صمت، ويتوقف)** أن تذهب إلى بيتك وتحاول أن تنظر بشكل عفوي من النافذة وأنت عارٍ.

رامي: **(ضاحكاً)** إيجابي، **(صمت)** نسائي موجودات، ممكن اصطيادهن بالعيون في انتظار اصطيادهن باليدين... في المقابل، نمورك... لن تراها أبداً! **(صمت، يقف ويقترب من المسافر، يأخذه من يده)** هيا، يمكننا النظر معاً من نافذتي.

مسافر: **(يدفع يد رامي بعنف ويتجه نحو إيسابيل)** وحضرتك تُسمي نفسك مؤلف درامي! مؤلف درامي يقف في نافذة لينظر.

رامي: **(يقف، إلى يسار الصاري)** أتوقف في نافذتي، أمسك بنظاراتي المكبرة، **(يمسك نظارات القبطان المكبرة التي تركها على أحد الكراسي)** وأبدأ في تفحص المكان **(يحرك**

النظارات، وأخيراً يوقفها على إيسابيل) أخيراً أعثر على ظهر أحدهم، تلبس بنطلونات وردية... **(يتحرك كمن كان في حالة تلذذ)** أرى... ساقين جميلتين. بسمانات قوية كالحديد وخلفية ممتلئة، وشعر غارق في العرق... **(صمت)** تتحرك، نافدة الصبر، ممتلئة بالحيوية، كما لو كانت تشعر بحرارة الجو، شيء ما يصيبها بوخزة... **(صمت بتقرب)** تكاد تستدير الآن في مواجهتي. افعلي ذلك، اللعنة، افعلي ذلك، هيا، افعلي ذلك، أريني وجهك، الآن أراك يا امرأة... **(صمت، للمسافر)** هل فهمت... أنا أراها، **(صمت)** يا للأسف فهي ليست نمراً، بل امرأة، أنا أراها، **(صمت)** يا للأسف لقد اختفت. **(يُنزل النظارات عن عينيه)** لكنني رأيتها، أما حضرتك...

(بينما كان رامي يتحدث، كان المسافر يقترب من إيسابيل، وعندما يقول رامي: "أما حضرتك"، يكون المسافر قد وصل إلى مكان إيسابيل، ويقول لها الجملة التالية حين ينطق رامي كلمة "حضرتك").

مسافر: **(إلى إيسابيل)** أريد أن أرى.

إيسابيل: أيتها العوالم اللا مرئية، تبدي.

رامي: **(للقبطان الذي يظهر من فتحة السلالم إلى المسافر)** قل لي هل هذا مسكن للمجانين؟

القبطان: **(يصل إلى جوار رامي)** هذا السؤال سألته لنفسي. **(صمت)** يا صديقي، هذه العيون كم رأت من بشر شواذ الطبع في هذا العالم، لكن مثل هؤلاء... **(صمت)** اسمع، وهذا ليس أكثرهم جنوناً، كان هناك واحد، كيف أصفه لك، يكلم نفسه.

رامي: يكلم نفسه؟ حسن، هذا يحدث كثيراً.

القبطان: كان يؤكد أنه كان يرى "اللامبا"(•) .

رامي: "اللامبا"؟ وما هذا؟

القبطان: هذا السؤال سألته لنفسي. ما هو "اللامبا"؟ **(صمت)** أنا لا أعرف ما الذي يريد أن يراه كل هؤلاء، لكن هناك حدوداً لكل شيء. عندما جاءني ليقول لي يا قبطان أنا أرى اللامبا، لم أتماسك، وقلت له: ولدي أين هو؟ **(صمت)** وقف ينظر إليَّ بتمعن، وفجأة قال: هل فعلاً تريد أن تراه؟ أجبته بنعم، أريد أن أراه والآن، عندها أخذني من يدي اليُمنى إلى حافة السفينة، وأشار بيده اليُمنى إلى أي نقطة وقال لي: بص، هناك، بين السحابتين الوردية والزرقاء. هل تراه؟.

(وتوقفت كتابة المسرحية عند هذا الحد).

(•) "اللامبا el Lamba" كلمة لا معنى لها في اللغة الإسبانية



الفهرس

من إصدارات
سنابل للنشر والتوزيع

- **أن تعيش لتحكي**

  السيرة الذاتية

  للكاتب الكولومبي الكبير: جابرييل جارثيا ماركيز

- **حكاية إيرنديرا البريئة**

  رواية وقصص أخرى

  للكاتب الكولومبي الكبير: جابرييل جارثيا ماركيز

- **ليالي القصف السعيدة**

  نصوص وقصص

  للكاتب العراقي : محسن الرملي

- **ليلة شهر زاد الأخيرة**

  شـــعر

  مقــداد رحيــم